Joseph Haydn

von

C. F. Pohl.

Erster Band.

Erste Abtheilung.

Berlin.

Verlag von A. Sacco Nachfolger.

(A. G. Glücksberg.)

1875.

Das Recht der Ueberſetzung behält ſich der Verfaſſer vor.

Ex Biblioth.
Universitatis
Frider. Guil.
Berolin.

DEN MANEN

OTTO JAHN'S

Vorwort.

Ich war nicht wenig überraſcht, als ich im Februar 1867 durch die vorſtehende Buchhandlung aufgefordert wurde, für deren Verlag eine Biographie Joſeph Haydn's zu ſchreiben. Die Firma hatte ſich nämlich zuerſt an Otto Jahn gewendet, dieſer aber, den Antrag ablehnend, zugleich mich für dieſe Arbeit vorgeſchlagen. Dies mußte mich nur um ſo mehr überraſchen; hatte ich ja doch als die einzige größere literariſche Arbeit kaum erſt die Monographie „Mozart und Haydn in London" vollendet, zu der mich ebenfalls Jahn ermuntert hatte. Dieſe Kluft nun, die zwiſchen einer engbegrenzten Arbeit und einer vielumfaſſenden Biographie liegt, ſollte ich jetzt mit einem Satz überſpringen. Es war für den Empfehlenden wie nicht minder für den Empfohlenen ein bedenkliches Wagniß. Meine wiederholten Vorſtellungen, daß die muſikaliſche Welt bisher erwartet hatte, gerade von ihm, von Jahn, dieſe Aufgabe gelöſt zu ſehen, und daß es einer argen Enttäuſchung gleich käme, wenn jetzt ein völlig unbekannter Neuling in der muſikaliſchen Literatur als Erſatzmann einträte, führten zu weiter nichts, als daß Jahn noch im letzten Moment nur um ſo entſchiedener ſich dahin ausſprach, daß er die Biographie auf keinen Fall ſchreiben werde und daß ich mich unverzüglich an die Arbeit machen ſolle. Was Jahn bewog, gerade mich ins Auge zu faſſen, iſt mir heute noch ein Räthſel. Freute ihn mein ausdauerndes Arbeiten im British Museum und die im Aufſuchen nicht unglückliche Hand oder rechnete er auf des Dichters Wort, das den Menſchen mit ſeinen größeren Zwecken wachſen läßt — genug: ich ſchlug endlich ein, noch heute zweifelnd, ob ich damit Recht gethan. Was dabei aber (abgeſehen von der verlockenden Ausſicht, eine

angeborene Schaffensluſt zum Zwecke eines ſo ehrenvollen Zieles in ein Hauptbett geleitet zu ſehen) den Ausſchlag gab, war erſtens die Ueberzeugung von der Nothwendigkeit dieſer bis jetzt noch immer ſchmerzlich vermißten Arbeit; zweitens die auf Erfahrung gegründeten Zweifel, ob Jahn, entfernt vom Schauplatze, im Stande ſein werde, das nöthige Material aus dritter Hand vollſtändig erlangen zu können. Und darin hatte ich mich nicht getäuſcht, denn ich erfuhr gar bald, wie nothwendig perſönliches Eingreifen ſei und wie ſo manches bereits Erlangte etwa ein zweites Mal zu erreichen auch mir jetzt wohl kaum gelingen würde. Ich machte mich alſo ans Werk und Jahn freute ſich über jeden neuen Fund, über jeden neuen Fortſchritt, von dem ich ihm berichten konnte, und immer dringender munterte er mich zum Ausharren auf. Da kam der 9. September 1869 — Jahn war todt! Die Aufgabe, die der vortreffliche Mann mir übertragen hatte, betrachtete ich nun als ein Vermächtniß; ſein Andenken zu ehren, ſein Zutrauen in möglichſt treuer Ausführung des unternommenen Werkes nach Kräften zu rechtfertigen, wurde mir zur heiligen Pflicht.

Ich ſprach von der Nothwendigkeit einer Biographie Haydn's und glaube wohl, daß mir hierin Jedermann beiſtimmen wird. Bildet Haydn doch das verbindende Glied unſerer großen Heroen des vorigen Jahrhunderts. Er trat als Jüngling in die Außenwelt, als eben Bach ſein thatenreiches Leben beſchloſſen hatte; er erlebte in nächſter Nähe die erſten Reform-Triumphe Gluck's und deſſen Hinſcheiden nach ruhmvoller Siegesbahn; der ganze Lebenslauf Mozart's, mit dem er ein ſo unvergeßliches Freundſchaftsbündniß geſchloſſen hatte, zog an ihm vorüber wie ein Wundertraum; und ſelbſt die Erſcheinung einer gluthverheißenden Feuerleuchte war ihm in Beethoven, dem er in mancher Beziehung ein Vorläufer wurde, noch beſchieden. Als zeitgemäße Vermittelung dieſer Gegenſätze waren Schöpfungen, welche die erregten Geiſter durch wohlthuende Klarheit und Helle wieder dem harmloſeren Genießen und Empfinden zuführten, wie geſchaffen. Lenkt doch auch der Wanderer nach den mächtigen Eindrücken gigantiſcher Felſen und ſchauerlicher Klüfte gerne wieder ſeine Schritte der friedlich ausgebreiteten Flur entgegen. Haydn ſang und ſein Geſang verbreitete Freude und Luſt am Daſein. Nichts vermag wohl bezeichnender den Eindruck ſeiner Schöpfungen zu ſchildern als jenes Bekenntniß eines Kritikers, daß er ſich beim Anhören eines Haydn'ſchen Muſikſtückes immer angeregt fühle, etwas Gutes zu thun.

Die Lebensgeſchichte Haydn's, ſo einfach ſie an ſich iſt, bildet zugleich die Geſchichte des Fortſchrittes in der Tonkunſt, der er, an

Vorhandenes anknüpfend, neue ungeahnte Bahnen öffnete, die von ihm selbst und von seinen Nachfolgern immer mächtiger erweitert wurden. Dieses außerordentliche Verdienst kann ihm kein Gebildeter absprechen, mag er sich von dessen Werken angeregt fühlen oder nicht. Wem aber das Verständniß gegeben ist, eben diese Werke nach dem Maßstabe der gleichzeitig entstandenen oder besser noch der vorangegangenen Werke zu beurtheilen, der wird sich schon durch das belehrende kunstgeschichtliche Interesse, das sie bieten, angezogen fühlen und ihren Werth nach Verdienst zu würdigen wissen. Werke der Vergangenheit immer nur an den Erzeugnissen der Gegenwart abzuwägen (und kein Kunstzweig hat mit diesem Uebel mehr zu kämpfen als eben die Musik), ist ebenso unvorsichtig als ungerecht und läßt uns in Vorhinein so manchen Genusses verlustig werden.

Nach Uebernahme der Arbeit galt es nun, die Wege zu den nöthigen Vorarbeiten auszuforschen. Für die ersten Jahrzehnte in Haydn's Leben gaben Haydn's eigener kurzer biographischer Abriß, die Skizzen von Dies, Griesinger und Carpani die einzigen Anhaltepunkte. Haydn's Geburtsort, seine erste Schulzeit in Hainburg und etwaige Erforschung seiner Voreltern waren ins Auge zu fassen. Letzterer Punkt war mir nicht gleichgiltig; hält doch jeder Ritter, Graf und Fürst auf seinen Stammbaum, warum nicht auch ein von Gott geadelter großer Künstler. Die Ausbeute gelang hier über Erwartung; ebenso über Haydn's Aufenthalt im Kapellhause zu Wien, wiewohl erst nach viermaligem Anlauf. Auch über die Zwischenzeit bis zur ersten Anstellung kam vieles zu Tage, obwohl hier die Schwankungen chronologischer Folge am unsichersten waren. Ueber die fast dreißigjährige Periode in Eisenstadt und Esterház blieb dagegen noch fast Alles zu sagen; hier konnten ausschließlich nur amtliche Belege helfen. Bei Haydn's Aufenthalt in London genügte eine, dem Ganzen entsprechend angepaßte Verwerthung meines von mir bereits in anderer Form benutzten Materials. Der Rest, als uns näher liegend, machte weniger Sorge. Das Wichtigste blieb immer noch Haydn's eigentliche langjährige Amtszeit und die damit eng verknüpfte Geschichte der fürstlich-Esterházy'schen Musikkapelle. Blieben hier Thür und Riegel verschlossen, war alle Arbeit verlorene Mühe. Meine ersten Schritte galten daher auch der Entscheidung dieser Frage. Das Glück war mir günstig, obwohl eine vorläufige Anfrage dahinauslief, daß es nicht des Weges nach Eisenstadt verlohne, da außer einigen Manuscripten daselbst soviel wie nichts weder über Haydn noch über die Kapelle vorhanden sei. Es kam aber anders. Ich fand nicht nur zahlreiche handschriftliche Partituren, Briefe und Amtsstücke Haydn's, gedruckte

und geschriebene Musikalien seiner Composition, sondern auch das nöthige Material zu einer vollständigen Geschichte der Kapelle, unter tausend und Tausenden von Amtsschriften zerstreut, die alle nur möglichen Angelegenheiten des Hauses und seiner riesig ausgedehnten Besitzungen betrafen.

Das Wichtigste war nun zunächst die Anlegung thematischer und chronologischer Verzeichnisse von Haydn's Werken. Dazu konnte auch der Vorrath in Eisenstadt nicht ausreichen; es mußte weiter ausgegriffen werden. Auch hier war der Erfolg günstig und lagen endlich folgende Hülfsmittel vor: Haydn's erster Entwurf- und der größere, übrigens mehrfach bekannte und von Elßler geschriebene thematische Katalog („Verzeichniß aller derjenigen Compositionen, welche ich mich beyläufig erinnere von meinem 18. bis in das 73ste Jahr verfertiget zu haben"); die in Eisenstadt vorhandenen Musikalien; die an Autographen und Abschriften reiche Artaria-Sammlung, von erwähntem Elßler, Haydn's Copisten in den 30er Jahren erworben; die Sammlung der Firma Breitkopf und Härtel, enthaltend eine Reihe wichtiger Geschäftsstücke, Notizen und Kataloge, aus jener Zeit (1799 und später) stammend, in der Haydn mit dieser Firma behufs Herausgabe seiner Werke in Verbindung trat, bei welcher Gelegenheit ihm auch eine Liste aller seiner, damals im Besitz der Handlung vorräthigen Werke vorgelegt wurde, die Haydn sofort als richtig oder nicht von ihm herrührend bezeichnete; zahlreiche von Otto Jahn gesammelte Partituren Haydn's; das an Haydn'schen Compositionen besonders reiche Kirchenmusik-Archiv zu Zittau (aus dem Nachlasse des dortigen Kaufherrn August Christian Exner, eines leidenschaftlichen Musikfreundes und Verehrers Haydn's); eine in Frankfurt aufbewahrte Sammlung (möglicherweise herrührend von dem churfürstlichen Hofkammerrath von Mastiaux aus Bonn, einem eifrigen Musikdilettanten und Anbeter Haydn's, mit dem er auch in Briefwechsel stand); das ansehnliche Musikarchiv des geistlichen Stiftes Göttweig in Unter-Oesterreich (die zahlreichen, kurz nach ihrem Entstehen daselbst aufgenommenen Werke Haydn's deuten unzweifelhaft auf irgend eine Verbindung mit Eisenstadt hin); die Musikarchive der geistlichen Stifte Kremsmünster und St. Florian in Ober-Oesterreich; die Hof-Bibliotheken zu Wien und Berlin; das Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien; einzelne in musikalischen Sammlungen und in Privatbesitz befindliche Autographe und Abschriften. Ferner: der im Jahre 1763 begonnene erste gedruckte thematische Katalog Breitkopf's (enthaltend alle in dieser Handlung vorräthigen geschriebenen und gestochenen Musikalien des In- und Auslandes); Gerber's, in der Musikalischen Corre-

spondenz (1792) zusammengestelltes erstes Verzeichniß der bis dahin erschienenen Werke Haydn's, vervollständigt in seinem Musikalischen Lexikon, 2. Aufl. 1812; die größeren Kataloge der Musikhandlungen J. Ch. Westphal in Hamburg (80er Jahre) und J. Traeg in Wien (1799); Kataloge von J. A. André (Offenbach a. M.), Gayl und Hedler (Frankfurt am Main), J. C. F. Rellstab (Berlin), J. J. Hummel (Amsterdam und Berlin), H. G. Nägeli (Zürich), Günther und Böhm (Hamburg), Rost (Leipzig), Artaria et Co. (Wien); das große Verzeichniß (12079 Nummern) der im Jahre 1836 versteigerten bei Breitkopf und Härtel vorräthigen gedruckten und geschriebenen Musikalien (darunter mehrere Hundert Compositionen von Haydn).

Nunmehr zeigten sich Schwierigkeiten, die nicht immer oder nur allmählig überwunden werden konnten; dahin gehörte die heillose Verwirrung der willkührlich angenommenen durcheinanderlaufenden Opuszahlen; mannigfache Bearbeitungen und Verstümmelungen von Werken, deren ursprüngliche Gestalt häufig nicht nachzuweisen war; häufige Umstellungen von den Sätzen eines und desselben Werkes; zahlreiche in Schrift und Stich vorhandene Fehler und eine große Anzahl zweifelhafter, zum Theil nachweisbar apokrypher Werke. Der so oft betonte Mangel eines ausführlichen thematischen Kataloges rächte sich nun auf empfindliche Weise. Schon Gerber klagte darüber und suchte ihm in obiger periodischen Zeitschrift (Musikalische Korrespondenz der teutschen Filarmonischen Gesellschaft für das Jahr 1792, Nr. 17 und 18) abzuhelfen. Er meinte damals, daß wenn sich eine ansehnliche Musikalienhandlung zu diesem „Ehrengedächtniß" bereit fände, ein derartiger Katalog „gewiß nicht zu Makulatur würde". Zu einem Katalog war es aber auch 1812 noch nicht gekommen; nur Westphal in Hamburg war Gerber's Aufforderung um werkthätige Unterstützung entgegen gekommen. Er war (wie Gerber sagt) der Einzige, der mit seinem Handelsgeiste doch so viel Liebe zur Kunst und Literatur verband, daß er ihm eine thematisches Verzeichniß von allen Haydn'schen Werken, welche durch seine Hände gegangen waren, mit den nöthigen Angaben der verschiedenen Ausgaben überschickte.

Den biographischen Theil der Arbeit betreffend war es vor allem nöthig, eine Uebersicht und eingehende Kenntniß der dahin einschlagenden Literatur bis auf unsere Tage zu gewinnen. Ueber Haydn's Leben wurde zwar viel geschrieben, doch stoßen wir bei näherer Untersuchung meistens nur auf Wiederholungen, nur selten vermehrt durch authentische neue Mittheilungen. Die „Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend", Leipzig 1766—1770 (J. A. Hiller);

C. L. Junker „Zwanzig Componisten", Bern 1776; Gothaer Theater-Almanach 1776; J. G. Meusel „Teutsches Künstlerlexikon, Lemgo 1778; Musikalischer Almanach auf das Jahr 1782, Alethinopel (Junker) sind nur insofern hier zu nennen, als sie die ersten sind, die Haydn überhaupt in kurzem erwähnen. Die erste eigentliche biographische Skizze schrieb Haydn selbst einer Aufforderung folgend, im Jahre 1776 oder 1777 in Form eines Briefes. Diese Skizze wurde zu dem 1778 erschienenen Werke „Das gelehrte Oesterreich" (von De Luca) benutzt, am Schlusse ergänzt mit einer kurzen Charakteristik aus dem Wiener Diarium 1766. Zum zweitenmale finden wir diesen Abriß verwendet im „Musikalischen Almanach für Deutschland auf das Jahr 1783", Leipzig (von Forkel; 1784 wiederholt, 1789 mit einigen Zeilen erweitert). European Magazine, London 1784, lieferte eine sehr allgemein gehaltene, entstellte und theils unverantwortlich schmähende Skizze, in C. F. Cramer's „Magazin der Musik", 1784, als „Curiosum" ins Deutsche übertragen. Der „Almanach der k. k. National-Schaubühne in Wien" auf das Jahr 1788, von F. C. Kunz (Wien, gedr. und zu finden bei Jos. Gerold) bringt nur einen „kleinen Schattenriß von dem erklärten Liebling der Tonkunst" (den der Almanach ums Jahr 1730 zu Wien geboren und im Jesuiten-Collegium erziehen läßt). Charles Burney gab in seiner General History of Music, vol. IV, 1789, eine kurze Biographie, die er durch Vermittelung des englischen Gesandten in Wien, Sir Robert Keith, erhielt und aus Eigenem vermehrte. — Gerber's historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, 1790, bringt die schon von Forkel benutzte Skizze nebst kurzem Zusatz. In der zweiten Ausgabe, 1812, stellt Gerber, der unterdessen mit Haydn brieflich verkehrt hatte, mit gewissenhafter Treue alles zusammen, was bis dahin über den Meister geschrieben worden war. — Das „Museum deutscher Gelehrten und Künstler" (C. A. Siebigke), Breslau, Heft II, 1801, enthält ebenfalls Forkel's Aufsatz mit Benutzung einiger bis dahin erschienenen Zeitungsnotizen (als Variante wanderte hier Haydn zum Schulrector nach „Hamburg"). — Im „Journal des Luxus und der Moden", Weimar 1805, veröffentlicht der großherzoglich sächsische Landrath C. Bertuch aus Weimar Haydn's Lebensabriß, der aber nur bis zum Unterricht bei Porpora reicht. Bertuch empfing diesen Abriß von Griesinger und nahm ihn dann auch auf in seine im Jahre 1808 erschienenen „Bemerkungen auf einer Reise aus Thüringen nach Wien im Winter 1805 bis 1806", Bd. II. — Kurz nach Haydn's Tode erschienen mehrere Biographien über Haydn; die wichtigsten sind die von Griesinger und Pies. Georg August Griesinger, k. sächsischer Legationsrath, der die letzten zehn

Lebensjahre Haydn's mit ihm in freundschaftlichstem Verkehr stand, notirte sich ohne dessen Vorwissen alles, was ihm Haydn über seinen Lebenslauf erzählte, und veröffentlichte seine Aufzeichnungen zuerst in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung, 1809, und dann erweitert in der Broschüre „Biographische Notizen", Leipzig 1810. (Fétis, Biogr. univ. des Musiciens, bemerkt zu dieser mit Liebe geschriebenen Arbeit etwas übereilt: Notice exacte mais écrite avec froideur.) — Der Landschaftsmaler Albert Christoph Dies wurde durch den Bildhauer Grassi bei Haydn eigens eingeführt, um Daten über dessen Leben zu sammeln. Haydn genehmigte dies nur zögernd, indem er bemerkte: seine Lebensgeschichte könne für Niemand interessant sein. Das Resultat seiner 30 Besuche (1805 bis 1808) hat Dies in dem Büchlein „Biographische Nachrichten von Jos. Haydn", Wien 1810 (mit Porträt nach Ihrwach's Medaillon) niedergelegt. Es war in den Jahren, wo Altersschwäche und Krankheit dem Greise Schonung auferlegten und das Tagebuch daher etwas ungeregelt ausfallen ließen. Neukomm, der mit Haydn schon vordem intim vertraut war (was er ausdrücklich hervorhebt), hat, von Jahn aufgefordert, zu diesen Aufzeichnungen einzelnen Punkten gegenüber zustimmende und abwehrende Bemerkungen niedergeschrieben, die mir noch von Jahn selbst zur Benutzung zugestellt wurden. Maler Dies meint u. a., daß Haydn Anekdoten aus seinem Leben, der augenblicklichen Laune freien Lauf lassend, mit Varianten erzählt habe. Mit Willen hat dies der Greis gewiß nicht gethan, zu verwundern wäre es aber nicht gewesen. Man bedenke doch: Eine Reihe Männer lösten einander ab, den alternden Meister über sein Leben auszuholen — Griesinger, Dies, Carpani, Bertuch, Neukomm, Nisle und so manchen Andern sollte er Rede und Antwort stehen. Das war zu viel zugemuthet. Dennoch haben wir alle Ursache, diesen Männern dankbar zu sein, denn ihre Mittheilungen waren wichtig genug, allen späteren Biographien zu Grunde gelegt zu werden. Allenfalls könnte man mit ihnen rechten, daß sie sich eben nur auf lebendige Ueberlieferung verließen und daß sie, wenn es schon nicht in ihrer Absicht lag, nahe liegenden documentirten Quellen nachzuspüren, Haydn's Factotum, den treuen Elßler, der von Kindesbeinen an um ihn war, zu sehr außer Acht gelassen haben. — Doch sehen wir in unserer Rundschau weiter: Im Jahre 1809 erschienen Nekrologe Haydn's in den Vaterländischen Blättern für den österreichischen Kaiserstaat (als Verfasser wird Mosel bezeichnet) und in dem Unterhaltungsblatt „Der Sammler" (nach Griesinger's Mittheilungen in der Allg. Musik. Zeitung abgekürzt). Das Jahr 1810 brachte noch „Joseph Haydn, seine kurze Biographie und ästhetische Darstellung seiner Werke.

Bildungsbuch für junge Tonkünstler" (von Jg. Ferd. Arnold), Erfurt (2. Aufl. 1825, siehe auch „Gallerie der berühmtesten Tonkünstler", Erfurt 1816) und von demselben Verfasser „Mozart und Haydn. Versuch einer Parallele", Erfurt. Ferner zwei, von Fétis hart mitgenommene französische Broschüren: Notice sur J. Haydn etc. par Nicolas Etienne Framery, Paris, und Notice historique sur la vie et les ouvrages de J. Haydn, par Joachim Le Breton (zuerst gelesen in einer Sitzung des Institut de France; erschienen im Moniteur und dann als Broschüre; abgedruckt in Bibliographie musicale, Paris 1822 und in portugiesischer Uebersetzung mit Zusätzen von M. Silva-Lisboa, Rio-Janeiro 1820). Le Breton's Hauptquelle waren Griesinger's Notizen in der Allg. Musik. Zeitung nebst Anekdoten nach Pleyel und Neukomm. — Im Jahre 1812 erschien zu Mailand Le Haydine ovvero lettere su la vita e le opera del celebre Maestro Gius. Haydn di Giuseppe Carpani (mit Porträt, 2. verm. Aufl. Padua 1823). Carpani, ein italienischer Dichter, ging bei Haydn aus und ein (der italienische Text zur „Schöpfung" stammt von ihm). Diese, bis dahin umfangreichste, Biographie ist auf 17 Briefe vertheilt. Da Carpani Haydn's Umgang genoß, als dieser noch kräftig genug war, seine beiden großen Oratorien zu schreiben, muß es um so mehr überraschen, gerade ihn, der so vieles bei Dies, Le Breton und Framery anzweifelt, so oft selbst straucheln zu sehen. (Fétis suchte ihm manche Unrichtigkeiten nachzuweisen, wobei er aber meistens, die Fehler verbessern wollend, noch neue hinzufügte.) Nichtsdestoweniger fand Carpani's, doch immerhin mit Liebe zur Sache geschriebenes Buch rasch einen Uebersetzer und Umarbeiter, der es jedoch als eigene Originalarbeit herausgab. Als solche erschienen Lettres écrites de Vienne en Autriche, sur le célèbre compositeur J. Haydn, etc. par Louis Alexandre César Bombet. Paris 1814. (Neu bearbeitet unter dem Titel: Vie de Haydn, Mozart et Metastase, par Stendhal, Paris 1817.) Unter dem Pseudonym Bombet und Stendhal versteckte sich der Schriftsteller Beyle; er sagt geradezu von seinem Werke: „Il y a plusieurs biographies de Haydn, je crois, comme de juste, la mienne la plus exacte." Ueber die Echtheit entspann sich ein heftiger Streit: Carpani veröffentlichte zwei Briefe dagegen (Lettere due dell' Autore delle Haydine etc. Vienna 1815) und legte die wörtliche Uebersetzung zur Genüge dar. Dennoch erschien Bombet auch in englischer Uebersetzung: Lives of Haydn and Mozart etc. London, 1817, dann Boston 1839. Das Original von Carpani kam erst 1838 in Paris heraus in getreuer französischer Uebersetzung von M. D. Mondo unter dem Titel „Haydines de Carpani." — Die von J. E. Grosser

veröffentlichten „Biographische Notizen", Hirschberg 1826, sind nur eine Blumenlese früherer Berichte. — Eine begeisterte biographisch ästhetische Skizze lieferte Fröhlich in der Allgemeinen Encyclopädie der Wissenschaften und Künste, herausgegeben von Erſch und Gruber, II. Section, 3. Theil, Leipzig 1828. — Auch C. F. Becker's Aufſatz in den „Zeitgenoſſen", Leipzig 1832, iſt hier zu nennen. — Fétis, Biographie universelle des Musiciens etc., Bruxelles, V. 1839 (2. Aufl. Paris, IV. 1862), benutzte mit beſtem Willen in fleißiger Zuſammenſtellung die vorhandenen Biographien, die er von ſeinem Aufenthalte aus natürlich nicht in der Lage war, zu prüfen und zu ſichten. — Werthvolleres, weil endlich einmal auf ſicheren Quellen Beruhendes, brachte Aug. Schmidt's „Orpheus", muſikal. Taſchenbuch, Wien 1841, und die von ihm redigirte Allg. Wiener-Muſikzeitung, namentlich 3. Jahrgang, 1843. — Daſſelbe gilt von dem Briefwechſel Haydn's mit ſeiner verehrten Freundin Frau M. A. Sabine Edle von Genzinger, in anziehender Darſtellung, mit Benutzung von Dies und Grinzinger, verwerthet von Th. Georg von Karajan, Jahrbuch für vaterländiſche Geſchichte, Wien 1861, ſelbſtſtändig erſchienen unter dem Titel „J. Haydn in London 1791 und 1792". Wien bei Gerold, 1861. — Eine fleißig gearbeitete überſichtliche Zuſammenſtellung der bekannten Daten brachte Dr. Conſtantin von Wurzbach in ſeinem Biographiſchen Lexikon des Kaiſerthums Oeſterreich, 8. Theil, 1862; beſonderer Abdruck: „Joſ. Haydn und ſein Bruder Michael. Zwei biobibliographiſche Künſtler-Skizzen". Wien 1861. — „Joſ. Haydn. Ein Lebensbild", von C. A. Ludwig, Nordhauſen 1867, faßt zuſammen, was in Grieſinger, Dies, Wurzbach, Karajan und einzelnen Zeitſchriften vorlag. — Die letzte, ſeitdem erſchienene Arbeit iſt meine eigene vorerwähnte Monographie „Mozart und Haydn in London", Band II. Wien 1867. — Einzubeziehen wäre hier auch noch die „Biographiſche Skizze von Michael Haydn" (von Schinn und Otter), Salzburg 1808. — Unbekannt geblieben ſind mir: G. J. Mayer. Brevi notizie istoriche della vita e delle opere di G. Haydn. Bergamo 1809. — J. Kinker, Ter Nagedachtenis van J. Haydn. Amsterdam 1810. — Essai historique sur la vie de J. Haydn. Strasbourg 1812. — Die ſonſtigen biographiſchen Zugaben zu den verſchiedenen Geſammtausgaben Haydn's, wie auch die Artikel in den bekannteſten Lexika glaubte ich, Fétis und Gerber ausgenommen, hier unerwähnt laſſen zu können.

Vollſtändig zu ignoriren waren jene fabelhaften Erzählungen, in denen Momente aus Haydn's Leben willkürlich entſtellt ſind, wie z. B. der vierbändige Roman Conſuelo von George Sand, die Novelle „Haydn's

erſtes Quartett" (aus der „Iduna" 1855, in mehrere Blätter übergegangen), ſowie unzählige ſonſtige erträumte, in den verſchiedenſten Zeitſchriften mitgetheilte Epiſoden.

Eine Reihe beachtenswerther Mittheilungen und Beiträge über Haydn liegen dagegen anderwärts vor; ich erwähne hier beiſpielsweiſe nur Trieſt, Paſtor in Stettin (L. Muſ. Zeitung, 3. Jahrg., 1801), Chr. F. D. Schubart (Ideen zu einer Aeſthetik der Tonkunſt, Wien 1806), J. F. Reichardt (Vertraute Briefe, Amſterdam 1810), H. G. Nägeli (Vorleſungen über Muſik, Stuttgart und Tübingen 1826), W. H. Riehl (Muſik. Charakterköpfe, Stuttgart 1862), Dr. F. Lorenz (Joſ. Haydn und ſeine fürſtlichen Mäcene, Deutſche Muſikzeitung 1862), Dr. Ed. Hanslick (Brief Haydn's an die Tonkünſtler-Societät, Signale 1865), L. Nohl (Muſikerbriefe, 1867) ꝛc. denen ſich ſo manche literariſche Erzeugniſſe bis herab auf unſere Tage anſchließen.

Als neu hinzugekommene Quellen dienten außer den in Eiſenſtadt befindlichen Haydniana zahlreiche amtliche Actenſtücke und Dokumente verſchiedener Archive, autographe mir durch giltige Privatmittheilung zur Einſicht zugekommene Compoſitionen und Briefe (darunter die ganze Correſpondenz Haydn's mit dem Hauſe Artaria), Berichte in der Wiener Realzeitung und im Wiener Blättchen und mancherlei willkommene Notizen in den Jahrgängen des, in muſikaliſchen Dingen, im Allgemeinen ſchweigſamen Wiener Diariums. Die erſt in jüngſter Zeit zu Tage gekommenen weitläufigen Tagebücher eines Eſterházy'ſchen Beamten boten dagegen weniger als zu erwarten war; eine zweite Sammlung weiter zurückgreifender minutiös angelegter Tagebücher ſteht noch in Ausſicht. Was ich durch die Gütte Otto Jahn's zur Einſicht erhielt, beſtand nebſt Muſikalien und den erwähnten Bemerkungen Neukomm's aus Abſchriften amtlicher Belege, die ich aber bereits ſelbſt ſchon geſammelt hatte, und aus den von Dr. Lorenz beſorgten Aufzeichnungen nach mündlichen Ausſagen hochbetagter, ſeitdem verſtorbener Mitglieder der fürſtlichen Kapelle.

Das Ergebniß dieſes Geſammt-Materials bildet die Grundlage, welche dieſe erſte umfaſſende Darſtellung des Lebensganges Haydn's möglich machte; manche leider bereits eingewurzelte irrthümliche Angaben, entſtellte Nachrichten und unverbürgte Anekdoten ließen ſich auf ihr richtiges Maß zurückführen; ſchon die Thatſachen allein konnten als beſte Widerlegung dienen; manches üble Wort, manche üble Anſicht über Haydn wird man zudem, hoffe ich, noch gerne zurücknehmen. Wie ſehr es Noth thut, über ſein Leben klar zu werden, beweiſt, daß man noch in unſeren Tagen, in einem 1874 erſchienenen Abriß der

Musikgeschichte lesen kann, daß Haydn bis zum Jahre 1790 in der musikalischen Welt fast unbekannt geblieben war!

Die Ausarbeitung vorliegender Abtheilung wurde von Jahr zu Jahr verzögert und unterbrochen durch die sich häufenden zeitraubenden Nachforschungen, durch andere unvermeidliche literarische Arbeiten, durch die Uebersiedelung des mir anvertrauten Musikarchivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, wie auch durch wiederholte schwere Krankheit. Da nunmehr das ganze nöthige Material vorliegt, wird es hoffentlich möglich sein, dem Leser mit Ende des Jahres 1878 den Schluß des Werkes vorlegen zu können. Die zweite Abtheilung umfaßt hauptsächlich den Aufenthalt Haydn's in Esterház (bis 1790); beide Abtheilungen des zweiten Bandes werden, die erste, Haydn's Aufenthalt in London und die Jahre bis inclusive der ersten Aufführung der „Schöpfung", die zweite, „Die Jahreszeiten" und die letzten Lebensjahre Haydn's enthalten. Den beiden zweiten Abtheilungen wird die Verlagshandlung ein Porträt Haydn's nach meiner Wahl und der ersten Abtheilung des zweiten Bandes ein interessantes Facsimile Haydn's beifügen.

Indem ich hiermit den ersten Theil des Werkes der Oeffentlichkeit übergebe, fühle ich mehr denn je die ganze Schwere und Verantwortung der von mir übernommenen Aufgabe. Die Biographie des volksthümlichsten unserer großen Musikheroen verlangte auch eine dem entsprechende Darstellung. Ich dachte mir sein Leben und Wirken so darstellen zu müssen, daß auch der Nichtmusiker Interesse daran nehmen könne. Nicht um Haydn allein handelt es sich hier; vielmehr war auf die ganze Zeit, die er durchlebte, soweit sie musikalisch auf ihn einwirken mußte, Rücksicht zu nehmen. Diese war aber gerade die allerinteressanteste in der Entwickelungsgeschichte der Musik und ganz dazu geschaffen, einen belebenden Hintergrund zu bilden, auf dem sich die Hauptfigur des Bildes nur um so glänzender abheben konnte. Die örtlichen und persönlichen Verhältnisse, in denen sich Haydn bewegte, mußten daher ganz besonders so nahe wie möglich vor Augen gerückt werden. Die „Chronik", eine fortlaufende Kette aller wichtigeren Momente in Haydn's Lebenszeit bildend, sollte als Sammelplatz dienen, auf dem sich auch manches nicht allzu abseits liegende Kulturhistorische (so ungern ich dies abgenutzte Wort gebrauche) über die alte Kaiserstadt unbeschadet dem Hauptzwecke einfügen ließ.

Ob ich nur annähernd das getroffen, was ich gewollt, ob das Gewollte auch das Richtige gewesen, darüber wird ja bald der Erfolg entscheiden. Daß derselbe aber kein ungünstiger sein möge, wünschte ich ebenso lebhaft, als er befruchtend auf die Fortsetzung und Vollendung

einer Arbeit einwirken muß, die von mir, ich darf es wohl aussprechen, in der ehrlichsten und uneigennützigsten Absicht übernommen wurde, um eine so lange vermißte Lücke in der musikalischen Literatur auszufüllen. Ich suchte mir dazu selbst den nöthigen Muth zuzusprechen, indem ich mir vorhielt, daß, wer nach dem Maße seiner Kraft es versucht, das nachzuholen, was Berufenere unterließen, des Anspruches auf billige Nachsicht wohl nicht unwerth sei. Und so möchte ich denn, Haydn's eigene Worte bei Uebersendung seiner „Schöpfung" an Breitkopf gebrauchend, wünschen und hoffen, daß man meine Arbeit „nicht allzu streng anfassen und ihr dabei zu wehe thun möge".

Es erübrigt mir schließlich noch, allen Denen, die mich bei meinem Unternehmen bereitwilligst unterstützten, meinen tiefgefühltesten Dank hier öffentlich auszusprechen. Selbstverständlich steht hier in erster Linie Se. Durchlaucht Fürst Nicolaus Esterházy von Galantha ꝛc. ꝛc., dessen mir geschenktes ehrenvolles Vertrauen ich in vollstem Maße zu würdigen weiß. Ohne seine gütigst ertheilte Bewilligung, die Archive in Eisenstadt nach Bedarf zu benutzen, wäre meine Arbeit in Vorhinein verfehlt gewesen. Um so größere Befriedigung mußte es mir gewähren, dokumentarisch nachweisen zu können, daß die Tonkunst von jeher von den hohen Vorfahren dieses erlauchten Fürstenhauses in kunstsinniger Weise gepflegt wurde und daß das seltene Genie und die Verdienste Haydn's und die Talente seiner Untergebenen jederzeit in wahrhaft fürstlicher Weise gewürdigt wurden. Hat es ja Haydn selbst oft genug ausgesprochen, wie glücklich er sich in seiner Stellung fühle und wie er nur unter diesem Fürstenhause zu leben und zu sterben sich wünsche. Mein Erfolg wäre aber nur ein halber gewesen, wenn mich nicht die Herren Sigismund v. Bubics, inful. Abt von Mehrerau und Johann Mandl, fürstl. Archivar mit einer Liberalität ohne Gleichen mit Rath und That unterstützt hätten. Das lebhafte und wahrhaft freundschaftliche Interesse, das beide Herren für meine Arbeiten faßten, deren unermüdliche Bereitwilligkeit, meinen Wünschen jederzeit nachzukommen, hat mich ihnen zu ganz besonderem Dank verpflichtet. Auch die Herren Bibliothekar Purgert, Bürgermeister Permayer, Bezirksrichter Pregard und Musikdirector Zagitz waren jederzeit bemüht, mich in meinen Nachforschungen zu unterstützen; Letzterer namentlich mußte es oft genug empfinden, daß man nicht ungestraft die Ehre genießt, sich einen directen Amtsnachfolger Haydn's nennen zu dürfen. Meines Dankes dürfen auch diese Herren versichert sein. — Die wichtigsten Ergänzungen zu den Schätzen in Eisenstadt boten die mir zur Einsicht und Benutzung anvertrauten Haydniana im Besitz der Verlagshandlungen Artaria und Co. und Breitkopf und Härtel. Selbst Verleger, wissen es

diese Herren am besten, welchen großen, dankenswerthen Dienst sie meiner Sache erwiesen haben. Dasselbe gilt von den reichen Musikalien-Sammlungen in Zittau, Frankfurt a. M. und im geistlichen Stifte Göttweig; auch hier habe ich eben nur Worte des Dankes gegenüber den häufigen Gefälligkeiten, die mir die Herren Paul Fischer, Ph. Christian Wecker und P. Hermann Moser so überaus zuvorkommend erwiesen haben. Mit besonderem Danke muß ich namentlich auch das liberale Entgegenkommen aller jener Herren Dechante und Pfarrer anerkennen, die mir in Berücksichtigung des Zweckes ausnahmsweise die eigene Einsicht in die Pfarr-Register gestatteten. Sie Alle zu nennen, würde hier allein schon ganze Seiten ausfüllen; doch drängt es mich, wenigstens nachfolgende Herren namhaft zu machen: Ehrendomherr Joh. Brem (St. Stephan in Wien), Don Anton Maria Pfeiffer (St. Michael in Wien), Dechant Retzl (Bruck a. d. L.), Dechant Riehl (Frauenhaid), Franz Hlauzal (Hainburg), Rud. Klerikus (Rohrau), Peter Schlegel (Sittor), Bonaventura Hallasch (Thernberg). Auch die Herren Archiv-Vorstände suchten mir durch besondere Begünstigungen die Arbeit zu erleichtern, ich nenne hier nur die Namen Karl Weiß (Wiener Stadtarchiv), Jos. Laimegger (W. Landgerichtsarchiv), Eduard Kloß (Kirchenmeisteramt), Dr. Hippolyt Kneißler (W. Magistrats-Registratur), Jos. Groißl (Hainburger Stadtarchiv). — Einen besonderen Vortheil bot mir die reichhaltige, mir jederzeit offenstehende Bibliothek des k. k. Custos Herrn Dr. Theodor Ritter von Karajan; es ist mir ein um so schmerzlicheres Gefühl, daß ich ihn wie so Viele, nun zu den Heimgegangenen zählen muß. Auch Herr Dr. Paul Mendelssohn-Bartholdy in Berlin, der mir seine kostbaren Haydn-Autographe anvertraute, zählt nicht mehr zu den Lebenden. Eine lange Reihe Namen stehen noch auf der Dankesliste: Herr Rudolph Graf Morzin in Prag, Henry Littleton Esq. und George Grove Esq. in London, die Herren N. Simrock und Franz Espagne in Berlin, die Hofbibliotheken zu Wien und Berlin, die Herren Franz Kornheisl, fürsterzbischöflicher Kanzleidirector, Hofrath Alfred Ritter von Arneth, Director des kais. geh. Haus-, Hof- und Staats-Archivs, Dr. Franz Gehring, Kunsthändler Weffely, Professor Dr. Cornet und Franz Haidinger in Wien, Professor Dr. Ad. Michaelis in Tübingen, Domkapitular Joh. Klingler und Regenschori Santner in Salzburg, Frau Emilie von Wölfel in Pest, die geistlichen Stifte Kremsmünster, Melk, St. Florian und Zwettl. Auch die hier nicht Genannten (Vieler wird noch am gehörigen Orte gedacht) mögen versichert sein, daß mir ihre Güte unvergeßlich bleiben wird. Mit

ſo vielen vortrefflichen Männern in Berührung gekommen zu ſein, bildet eine der Lichtſeiten dieſer von mancherlei Prüfung heimgeſuchten Arbeit.

Noch ein Wort an die Beſitzer von Haydn'ſchen Autographen: Sollte Einer oder der Andere (und es giebt deren gewiß noch Viele) durch meine Arbeit aufmerkſam gemacht, ſich bewogen fühlen, mir zur Kenntnißnahme ſolcher Reliquien zu verhelfen, würde ich dies als den ſchönſten Lohn meiner Bemühungen anſehen.

Wien, 25. Juli 1875.

C. F. Pohl.

Inhalt.

1. **Die Vorfahren.** Haydn's Urgroßvater S. 1. — Der Großvater S. 2. — Die Großmutter S. 3. — Der Stief-Großvater S. 3. — Die Ehne der Großeltern. S. 4. — Geburt des Vaters S. 4.

2. **Die Kindheit.** Der Marktflecken Rehrau S. 6. — Vermählung der Eltern Haydn's S. 8. — Jos. Haydn's Geburt S. 8. — Das Vaterhaus S. 9. — Die Eltern S. 11. — Die Mutter S. 12. — Der Vater S. 13. — Die ersten Kinderjahre S. 13. — Entscheidung über die fernere Erziehung des kleinen Haydn S. 14. — Abschied vom Elternhause S. 16. — Die Verwandten S. 18.

3. **Die Schule in Hainburg.** Die Fahrt nach Hainburg S. 19. — Die Schule S. 20. — Schulrector Frank S. 21. — Der kleine Haydn als Paukenschläger S. 24. Haydn wird als Sängerknabe für das Kapellhaus in Wien aufgenommen S. 25.

4. **Im Kapellhause zu Wien.** Friedhof und Umgebung von St. Stephan S. 27. — Die Cantorei S. 31. — Cantoren und Kapellmeister S. 32. — Die Sängerknaben S. 33. — Domkapellmeister Reutter. S. 37. — Haupt-Musikkapelle bei St. Stephan S. 44. — Musikkapelle beim Marianischen Gnadenbild S. 49. — Musikaufführungen im Dom S. 50. — Kirchliche Feste S. 52. — Die kais. Hof-Musikkapelle S. 55.

4*. **Haydn als Sängerknabe.** Eindrücke der Umgebung S. 56. — Rundgang im Dom, die 4 Orgeln S. 60. — Der Verkaufsladen des Buchhändlers Binz S. 61. — Der Unterricht im Kapellhause S. 62. — Lehrer Gegenbauer S. 63. — Lehrer Finsterbusch S. 64. — Compositionsversuche S. 65. — Haydn's Mitschüler S. 66. — Einfluß der Musikaufführungen S. 67. — Einladungen zu bürgerlichen Festen S. 67. — Fleißiges Studium S. 67. — Beerdigung des Hof-Kapellmeisters Fux S. 68. — Patriotische Festlichkeiten S. 69. — Das kais. Lustschloß Schönbrunn S. 69. — Kaiserin Maria Theresia und Haydn S. 70. — Michael, Haydn's Bruder, wird als Sängerknabe aufgenommen S. 71. — Das Leopoldsfest in Klosterneuburg S. 72. — Haydn entgeht einer ernsten Gefahr S. 74. — Ein Priester-Jubiläum S. 75. — Aus dem Kapellhause verstoßen S. 77.

5. **Chronik.** Wiens musikalische Zustände S. 79. — Musikbau am kais. Hofe S. 80. — Das neue Theater nächst der Burg S. 83. — Das franz. Schauspiel S. 85. — Ballette S. 86. — Ital. Opern S. 87. — Musikalische Akademien S. 89. — Das Stadttheater nächst dem Kärthnerthore S. 91. — Komiker Stranitzky S. 94. — Komiker Prehauser S. 97. — Marionettenspiele S. 101. — Tanzbelustigungen S. 103. — Nachtmusiken S. 104. — Privatfeste S. 106. — Musikalienhandel S. 109. — Musikliebe des österr. Adels S. 113. — Musikkapelle des Prinzen v. Hildburghausen S. 114.

6. **Lehr- und Wanderjahre.** Tenerift Expangler S. 117. — Zeit der Noth S. 120. — Allerlei Pläne; Wallfahrt nach Mariazell S. 121. — Rückkehr nach Wien S. 122. — Die Familie Buchholz S. 122. — Haydn's erste Messe S. 123. — Im Michaelerhaus S. 125. — Studien S. 127. — Lectionen S. 128. — Teufe Streiche S. 129. — Am Clavier S. 130. — C. Ph. Em. Bach S. 131. — Violinstudien S. 139. — Dittersdorf und Haydn S. 140. — Nachtmusiken S. 141. — Auftrag, eine Oper zu componieren S. 142. — Komiker Kurz S. 143. — „Der neue krumme Teufel", Haydn's erste Oper S. 152. — Michael Haydn S. 160. — Besuch in Rehrau, die Mutter stirbt S. 161. — Der kais. Hofpoet Metastasio S. 162. — Marianne v. Martines S. 165. — Der ital. Gesanglehrer und Componist Porpora S. 167. — Der venez. Botschafter Correr S. 171. — Dekret Mannersdorf S. 172. — Studienwerke S. 175.

— Haydn's erſte Schüler in Theorie, Anund Mikyſch S. 174 und Robert Kimmerling S. 179. — Freiherr von Fürnberg S. 180. — Das Schlößchen Weinzirl S. 183. — Haydn componirt ſeine erſten Streich-Quartette S. 185. — Haydn's Thätigkeit in Kirchen S. 186. — Verbreitung ſeiner Compoſitionen; wird in ſeiner neuen Wohnung beſtohlen S. 187. — Gräfin Thun S. 188. — Michael Haydn's erſte Anſtellung S. 189. — Joſ. Haydn wird Muſikdirector beim Grafen Morzin S. 190. — Schloß Unter-Lukavec bei Pilſen S. 191. — Die gräfl. Morzin'ſche Muſikkapelle S. 192. — Haydn componirt ſeine erſte Symphonie S. 193. — Gräfin Morzin und Haydn S. 194. — Haydn in Wien S. 194. — Vermählung S. 196. — Haydn's zweite Anſtellung S. 199.

7. Eiſenſtadt. Die unger. Freiſtadt Eiſenſtadt S. 200. — Das fürſtl. Schloß. S. 201. — Die Bergpfarrkirche S. 202. — Das Muſikgebäude S. 203. — Die fürſtl. Eſterházy'ſche Muſikkapelle und ihre fürſtl. Gebieter. Fürſt Paul S. 204. — Fürſt Michael; Kapellmeiſter Zivilhofer S. 207. — Fürſtin Maria Octavia S. 208. — Kapellmeiſter Gregorius Joſephus Werner S. 209. — Fürſt Paul Anton S. 212. — Haydn's Anſtellung als zweiter fürſtl. Kapellmeiſter S. 216. — Haydn's Perſönlichkeit S. 219. — Fürſt Nicolaus S. 222. — Haydn ſeinem Fürſten gegenüber S. 223. — Haydn über ſeine Lage S. 224. — Stand der fürſtl. Kapelle im Jahre 1762 S. 226. — Haydn's amtliche Stellung S. 227. — Haydn's erſte Compoſitionen in Eiſenſtadt S. 229. — Ital. Komödien S. 231. — Vermählungsfeſt am fürſtl. Hofe S. 232. — Das Paſtorale „Acide" von Haydn S. 232. — Michael Haydn wird Concertmeiſter des Erzbiſchofs von Salzburg S. 238. — Der Vater ſtirbt S. 240. — Fürſt Nicolaus bei der Krönung des Erzherzogs Joſeph als röm. König in Frankfurt a. M. S. 241. — Rückkehr des Fürſten S. 242. — Te Deum S. 242. — Feſtcantate S. 243. — Haydn's jüngerer Bruder in die fürſtl. Kapelle aufgenommen S. 245. — Eine fürſtliche Verwarnung S. 247. — Fürſtliche Anerkennung S. 248. — Das Baryton, Lieblingsinſtrument des Fürſten Nicolaus S. 249. — Weitere Compoſitionen Haydn's S. 257. — Veränderungen in der fürſtl. Kapelle S. 261. — Violinſpieler Tomaſini (der Sohn) S. 263. — Violinſpieler Tomaſini (der Vater) S. 261. — Violoncelliſt Weigl S. 264. — Waldhorniſt Steinmüller S. 266. — Waldhorniſt und Barytonſpieler Franz S. 267. — Copiſt Elßler und ſeine Familie S. 268. — Tenoriſt Friberth S. 270. — Tenoriſt Dichtler S. 271. — Haydn's Compoſitionen bis zum Jahre 1766 S. 272. — Symphonien S. 275. — Caſſationen, Divertimenti ꝛc. S. 315. — Feldpartien, Märſche, Tanzmuſik S. 325. — Streich-Quartette S. 328. — Streich-Trios S. 344. — Clavier-Compoſitionen S. 347. — Geſangcompoſitionen, die erſte Meſſe S. 356. — Te Deum S. 362. — Salve Regina S. 363. — 2 Offertorien S. 364. — Ober-Kapellmeiſter Werner S. 365. — Haydn rückt nach Werner's Tode als alleiniger Kapellmeiſter vor S. 372. — Schlußwort S. 373.

Beilagen I—VII.

I. Auszüge aus Pfarramts-Regiſtern S. 379.
II. Autobiographiſche Skizze von Joſeph Haydn S. 381.
III. Verzeichniß der in Wien in den Jahren 1760—1766 aufgeführten italieniſchen Opern, Serenaden, Feſte teatrali und Kammer-Cantaten S. 383.
IV. Lehrbücher aus Joſeph Haydn's Nachlaß S. 389.
V. Joſ. Haydn's Anſtellungsdecret als fürſtl. Eſterhazy'ſcher Vice-Capellmeiſter S. 391.
VI. a. Grabſchrift der Eltern Haydn's S. 396.
VI. b. Werner's Grabſchrift S. 396.
VII. Muſikbeilagen:
1. Recitativ aus der C-dur Symphonie, comp. 1761 S. 397.
2. Adagio aus der E-dur Symphonie, comp. 1763 S. 405.
3. Andante aus der B-dur Symphonie, comp. vor 1766 S. 412.
Anhang: Stammbaum der Familie Haydn.

1.

Die Vorfahren.[1]

Der 11. Juli des Jahres 1683 war für die, in Nieder-Oesterreich, am Ufer der Donau gelegene Stadt Hainburg ein Tag des Schreckens. Auf seinem Zuge nach Wien machte hier der Großwezier Kara Mustapha mit einem Theil seiner Heeresmacht Halt. Die wohlbefestigte Stadt, in die sich auch die Landbewohner der umliegenden Ortschaften geflüchtet hatten, vertheidigte sich heldenmüthig, mußte jedoch endlich der Uebermacht weichen. In Todesangst flohen die verzweifelnden Einwohner durch eine schmale, der Donau zuführende Gasse dem Fischerthore zu. Da aber dieser einzige Ausweg zur Rettung durch Verräthershand versperrt war, wurden fast Alle um so sicherer von den nachdrängenden Türken niedergemetzelt. Ueber achttausend vierhundert Menschen fanden hier den Tod und noch heute hat sich das Andenken an dieses gräuliche Blutbad im Namen des engen Gäßchens erhalten, von dem aus die Horden nun die Stadt durchzogen und Kirche, Spital, Rathhaus und die meisten Privatgebäude plünderten und in Asche legten.

Unter den Wenigen, welche dem Tode entrannen, befand sich auch ein Wagnergeselle, Sohn des Hainburger Bürgers Kaspar Haydn, dem in einem Urenkel jener Mann erstehen sollte, den wir noch heutzutage als den Vater der Symphonie und des Quartetts verehren. Kaspar Haydn, ein Burgknecht,

---

1 Quellen: Pfarr-Register und Raths-Protokolle von der Stadt Hainburg. Das früheste Pfarr-Register vom Jahre 1630—1659 enthält die Taufen und Trauungen; die Jahre 1660—1685 fehlen gänzlich. Erst mit 1686 sind Tauf-, Trauungs- und Todten-Register vollständig vorhanden. — Die Raths-Protokolle beginnen mit October 1683 (nach Abzug der Türken).

gebürtig von dem, nahe der Stadt gelegenen Dorfe „Datten auf der Haid“ [2] war bedienstet in dem im Rücken der Stadt Hainburg gelegenen, nun als Ruine noch vorhandenen uralten Bergschlosse.

Im Februar 1657 nahm dieser Burgknecht die Bürgerstochter Elisabeth Schaller zum Weib (Beil. I, 1). Diesem ersten authentischen, den Hainburger Pfarr-Registern entnommenen Nachweise der Vorfahren [3] Haydn's reiht sich zunächst eine Notiz aus den Raths-Protokollen an. Kaspar Haydn war als Bürger zu Hainburg gestorben und sein Sohn Thomas bittet nun am 5. April 1686 um Auslieferung der noch vorhandenen Grundstücke seines Vaters. Hierauf wurde ihm der Bescheid, daß er sich als alleiniger Erbe gehörig legitimiren und auch verbindlich machen solle, alle vorhandenen Schulden des Vaters tilgen zu wollen.

Am 23. Nov. 1687 hatte sich Thomas Haydn mit der 16jährigen, aus Hainburg gebürtigen Jungfrau Katharina Blanninger vermählt (Beil. I, 2) und wurde bald darauf, am 3. Juli

---

2 „Auf der Haid“ ist eine noch heutzutage im Volksmund gebräuchliche Bezeichnung für jene Gegend der Umgebung Hainburgs, wo gegenwärtig ein städtischer Ziegelofen steht. Das einst bestandene Dorf, über das jeder Nachweis fehlt, wurde wahrscheinlich von den Türken zerstört.

3 Ob die Nachgenannten einer zweiten Familie Haydn angehörten, war nicht zu ermitteln. 1) Ist im Tauf-Register 1655 ein Thomas Heiden genannt; das defecte Blatt giebt aber nur noch den Namen (der Zeit nach kann es Haydn's Großvater gewesen sein). 2) 1658, 2. Jan., erscheint der Taufact des Kindes Barbara; als Eltern sind genannt: Michael Haidn, Schlosser, und seine Frau Anna. 3) 1715, 19. April, wurde Jos. Haiden, Bürger von Hainburg, begraben. — Der Familiennamen wird hier und anderwärts verschieden angegeben: Hayrn — Hayn — Haydn — Haiden — Haidn — Heiden — Hayd'n — und selbst Hädn, Haden, Hain und Heim. Die Schreibart Haiden und Haidn erscheint am häufigsten und erhielt sich auch im gewöhnlichen Verkehr am längsten. Noch Beethoven schrieb im Jahre 1822 in einem Briefe „Haidn“. Haydn's Bruder Michael schrieb sich nur einigemal in früheren Jahren „Hayden“, sonst behielt er „Haydn“, die Schreibart des Bruders, bei und dieser hatte sie wohl deshalb gewählt, um bei den zahlreichen gleichlautenden Familiennamen, namentlich in Eisenstadt, Verwechslungen vorzubeugen. — In Archiven und Katalogen wird Jos. Haydn häufig mit dem gleichzeitig in Wien lebenden Organisten Jos. Hayda († 1806) verwechselt. — Daß die Tonkünstlerfamilie Haydn „böhmischen“ Ursprungs gewesen, ist in der belletristischen Zeitschrift Lumir, Prag 1862, Nr. 3, zu lesen.

1688, als Bürger der Stadt aufgenommen. Bei Gelegenheit seiner Vermählung wird Haydn nun auch als Wagner bezeichnet, welches Handwerk fortan in der Familie vorzugsweise erblich wurde. Der Ehe entsprossen sieben Söhne. Am 4. Sept. 1701, nach der Geburt seines siebenten und letzten Sohnes, starb Thomas Haydn als Wagnermeister und Mitglied des innern Raths (Beil. I, 3). Wenige Tage zuvor, am 30. August, ließ er sein Testament aufsetzen, welches am 1. Oct. eröffnet wurde und sich noch erhalten hat.[4] Er zeigt sich darin als ein religiöser, rechtschaffener Mann, dem das Wohl seiner Familie am Herzen liegt und der das Nöthige verfügt, daß bei Vertheilung seiner geringen Verlassenschaft keine Uneinigkeiten entstehen. Die arme Stadtpfarrkirche, zwei Kapellen und das Bürgerspital werden, wenn auch mit Wenigem, doch seinen Verhältnissen entsprechend bedacht und von den sechs Söhnen (der zweite war kurz nach der Geburt gestorben) erhält jeder als väterliches Erbtheil funfzehn Gulden rhein.; Haus und Wirthschaft, Acker und Weingarten und Handwerk vermacht Thomas „seiner lieben Ehewirthin wegen ihrer, ihm jederzeit erwiesenen ehelichen Lieb und Treue". Dafür fordert er aber, daß sie alle vorhandenen Schulden gewissenhaft abzahle und die Kinder als eine treue Mutter in aller Zucht, Ehrbarkeit und Furcht Gottes erziehe. Die Erziehung von sechs Knaben allein auf sich zu nehmen, scheint der, wiewohl eben erst ins 31. Lebensjahr getretenen Mutter doch zu bedenklich gewesen zu sein. Die Verantwortlichkeit dieser Aufgabe sich zu erleichtern und zugleich das Handwerksgeschäft fortbetreiben zu können, vermählte sich die Witwe vier Monate nach dem Tode ihres Mannes, am 8. Jan. 1702 (Beil. I, 4), mit dem 29jährigen Wagnergesellen Mathias Seefranz. Dieser war am 7. Sept. 1673 zu Bruck an der Leitha geboren, Sohn des dortigen aus Steiermark eingewanderten bürgerlichen Wagnermeisters Adam Seefranz, der im Jahre 1655 in Hainburg eine Hufschmiedstochter heirathete und dann nach Bruck an der Leitha zog, wo er im Jahre 1704 als Bürger der Stadt starb. Sein Sohn Mathias wurde dann selber Meister, im März 1702 Bürger und im Jahre 1719

4 Ich verdanke dieses Testament, dessen Vorhandensein die Raths-Protokolle nachwiesen, der Güte des seitdem verstorbenen städt. Beamten Hrn. J. Piche.

Mitglied des äußern Raths zu Hainburg. Auf seinem, in der Wiener Gasse gelegenen Hause, dem früheren Eigenthum seines Vorgängers Thomas Haydn, besteht noch jetzt das Wagnergewerbe, gegenwärtig vom Wagnermeister Marx fortgeführt, der wiederum eine Seefranz, aus Preßburg gebürtig, ehelichte. Im Leben Haydn's verdient dieser, wie die Raths-Protokolle bezeugen, heftige und mitunter auch streitsüchtige aber energische Mann nicht ganz übersehen zu werden, denn ihm waren nun alle in der Ehe mit der Witwe Katharina Haydn übernommenen Söhne anvertraut, und daß sie rechtschaffen erzogen wurden, werden wir im Vater unsers Haydn erkennen. In ihrer zweiten Ehe gebar Katharina noch drei Söhne und eine Tochter; Letztere, Juliana Rosine, wurde die Frau des ersten Lehrers von Haydn und während dessen Schulzeit gewissermaßen seine Pflegemutter. Katharina starb am 17. Mai 1739 (Beil. I, 5); sie bedachte in ihrem Testamente Kirchen und Spitäler, ihre Kinder aus beiden Ehen und setzte ihren „lieben Ehewirth" zum Universalerben ein, der dann bald nach ihrem Hinscheiden die Schneiderswitwe Barbara Kainz heirathete. Seinen Pflichten als Mitglied des äußern Raths kam Seefranz gewissenhaft nach, denn er fehlte im Zeitraum von 43 Jahren fast bei keiner Sitzung und noch kurz vor seinem Tode, am 2. Mai 1762, finden wir ihn — bereits ein 89jähriger Greis — bei einer Rathsversammlung gegenwärtig. Durch seinen dritten Sohn, Johann Adam, im Testament der Mutter als Wagnermeister zu Neusiedl am See angeführt, hat sich der Name Seefranz in zahlreichen, vorzugsweise in Ungarn lebenden Nachkommen bis auf unsere Tage erhalten.

Von den sechs Söhnen, die ihren Vater, Thomas Haydn, überlebten (siehe Anhang: Stammbaum) finden wir den ältesten, Joseph Gregor, als bürgerlichen Wagnermeister in dem freundlichen Städtchen Ungarisch-Altenburg, wo er heirathete; als Witwer feierte er seine zweite Vermählung in Hainburg. Weitere Daten über ihn und seine Familie sind weder in Ungarisch-Altenburg noch in Hainburg zu finden; doch ist aus dem Testament der Großmutter, datirt 1739, zu ersehen, daß er damals schon todt war. Johannes, dessen späteren Aufenthalt die Hainburger Raths-Protokolle angeben (er hatte auf das mütterliche Erbtheil zu Gunsten einer Verwandten verzichtet), starb im Jahre 1751 als Wagnermeister in Frankenmarkt, einem hübsch gelegenen

Marktflecken in Ober-Oesterreich. Er hatte daselbst, 26 Jahre alt, als Wagnergeselle, eine gerade doppelt so alte Hufschmiedswitwe geheirathet, die ihn trotzdem noch mit Zwillingen beschenkte. Als sie im 70. Lebensjahre starb, nahm er (diesmal etwas wählerischer und nun selbst ein Meister) die 23jährige Tochter eines Seilermeisters als zweite Frau. Antonius, der jüngste, scheint im Jahre 1721, in welchem Jahre er vor Gericht seinen Geburtsbrief verlangt, von Hainburg weggezogen zu sein; nach Ausweis obiger Protokolle lebte er 1739 als Stadtgardist in Preßburg, von wo aus er wegen vorenthaltenen Erbtheils Klage führte; weitere Nachrichten über ihn fehlen. Ueber Kaspar und Gregorius, den dritten und vierten Sohn, war nichts zu ermitteln, doch waren sie vor dem Jahre 1739 schon todt, da sie im Testamente der Mutter nicht erwähnt sind.

Mathias, der vorletzte der Brüder und Haydn's Vater, auf den es hier doch hauptsächlich ankommt, wurde am 31. Jan. 1699 geboren (Beil. I, 6); er lernte bei seinem Stiefvater ebenfalls das Wagnergeschäft und zog dann nach Handwerksbrauch auf die Wanderschaft, die sich bis Frankfurt a. M. erstreckt haben soll.[5] Nachdem er sich in der Welt umgesehen, kehrte er in die Heimath zurück und ließ sich in Rohrau, einem kleinen, am Leithafluß gelegenen Marktflecken nieder, der nun die Wiege Joseph Haydn's und seines Bruders Michael werden sollte.[6]

---

5 Dies, biographische Nachrichten, S. 13. Griesinger, biographische Notizen, S. 7.

6 Der Name Haydn in allen möglichen Schreibabweichungen ist namentlich in der Gegend um Wiener-Neustadt noch jetzt sehr verbreitet. Meistens haben wir es da mit Müllermeistern zu thun. Die Ortschaften Zillingsdorf, Zemendorf, Matterndorf, Bromberg, Thernberg, Kirchberg, Edlitz, Kirchschlag, Pitten, Erlach, Neunkirchen ꝛc. weisen zum Theil ganze Reihen von Haydn bis zurück ins 16. Jahrh. auf. Auch in Wiener-Neustadt selbst, in Eisenstadt, Oedenburg und im weiteren Umkreis begegnen wir dem Namen. Ob sich directe Nachkommen der Hainburger Familie bis auf den heutigen Tag fortgepflanzt haben, muß dahingestellt bleiben, obwohl dies in zwei Fällen mit Bestimmtheit versichert wird. Der erste Fall betrifft den fürstlich Esterházyschen Beamten Paulus Haydn, der im Jahre 1860, 70 Jahre alt, zu Oedenburg starb. Sein Vater Michael war ein angesehener Bürger Eisenstadts und mit unserm Haydn sehr befreundet; sie nannten sich sogar gegenseitig Vetter (wohl scherzweise der gleichen Familiennamen wegen). Von diesem Paulus liegen die Daten nur bis zum Großvater vor und hier bricht jeder Nachweis ab.

2.

Die Kindheit.

In einer flachen, ziemlich reizlosen Gegend Nieder-Oesterreichs, östlich von Wien und 1¾ Wegstunden von Bruck an der Leitha entfernt, liegt zwischen den Dörfern Gerhaus und Hollern der Marktflecken Rohrau. Hart am Orte vorbei fließt die aus Steiermark kommende Leitha, die auf einer längeren Strecke Oesterreich und Ungarn scheidet und sich bei Ungarisch-Altenburg in einen Arm der Donau ergießt. Rohrau, seit Jahrhunderten im Besitz der Familie Harrach, wurde im Jahre 1627 unter Karl von Harrach, Staatsminister Ferdinand's II., von diesem Kaiser zur Reichsgrafschaft erhoben. Unter den Cavalieren, die im Jahre 1724 in Wien bei Hofe in der Oper „Euristeo" von Caldara mitwirkten, wird auch ein Ferdinand Graf Harrach genannt. Zur Zeit, die uns hier zunächst beschäftigt, war der Besitzer Graf Karl Anton (1692—1758), k. k. Kämmerer, geh. Rath, oberster Hof- und Landjägermeister und Erblands-Stallmeister. Von seinen Nachfolgern wurde Karl Leonhard (geb. 1765, † 1831) im Jahre 1826 in Rücksicht seiner großen Verdienste und seiner mit Einsicht verbundenen Vorliebe für die Tonkunst zum k. k. Hofmusikgrafen ernannt. Er war derselbe, der in seinem, erst unter ihm in den 90er Jahren angelegten weitläufigen Schloßpark dem von seinen Londoner Triumphen heimkehrenden Haydn ein Denkmal setzte. Schloß und Park, von Wassergräben umgeben, liegen abseits vom Orte.

Der Markt Rohrau (jetzige Bezirkshauptmannschaft Bruck an der Leitha) besteht fast nur aus einer Doppelreihe ebenerdiger Häuser, von der Poststraße durchzogen, welche Bruck mit Petronell und Hainburg verbindet. Der Ort hatte wiederholt mit Feuers- und Wassersnoth zu kämpfen. In den Jahren 1847 und 1865 brannte der größere Theil der Wohnungen nieder und in letzterem Jahre litt dabei auch die auf halbem Weg des Ortes stehende,

---

Der zweite Fall hat den noch lebenden Müllermeister Michael Haydn in Erlach (südlich von Wiener-Neustadt) zum Gegenstand. Aber auch hier bricht beim Urgroßvater die letzte und entscheidende Verbindung ab.

erst unlängst wieder hergestellte Pfarrkirche zum h. Vitus, wo sich auch die Familiengruft der Grafen von Harrach befindet. Wiederum unterwühlten Hochwasser der zeitweilig wild daherbrausenden Leitha die dem Flusse zu gelegenen Häuser und richteten namentlich in den Jahren 1813 und 1833 große Verheerungen an. Vor dieser Zeit und zum Theil noch später standen an Stelle der nun solid aufgebauten und weiß übertünchten Häuser meist nur ärmliche, mit Stroh gedeckte Lehmhütten. Feuchte Aecker und von Wässern durchsickerte Wiesen, mit Schilf, Rohr und Weidenbäumen bewachsene Flußufer gaben wohl dem Orte seinen Namen. Jahrzehnte gingen hier spurlos vorüber; noch immer bewegt sich die Einwohnerzahl in gleicher Höhe (circa 500), und mit dem ½ Stunde entfernten Gerhaus bei 700 Seelen); noch immer ist der Markt über die Häuserzahl 75 nicht hinausgekommen. Von der Ferne repräsentirt sich derselbe nur unansehnlich; die lohnendste Seite ist noch von Osten her bei den ebenfalls an der Leitha gelegenen Dörfern Hollern und Schönabrunn. Doch vergebens würde man hier ein Landschaftsbild suchen, das im Stande wäre, zu elegischen Zeilen gleich jenen im „Spaziergang" anzuregen.

Am südlichen Ende des Marktes, nach der Brucker Seite hin und gegen das Schloß liegend, wo die Umgebung sich doch etwas freundlicher und auch baumreicher entfaltet, reicht die Häuserreihe zur rechten Seite beim Ausgang des Ortes bis zum Grenzpfahl; die linke Seite endigt früher und das letzte Häuschen trägt die Nummer 60. Dies ist Haydn's Geburtsstätte — „eine schlechte Bauernhütte, in der ein so großer Mann geboren wurde".[1] Nicht ohne Rührung betritt man diese unscheinbare Wohnung, denn wenn auch bei den einzelnen Veränderungen im Verlauf so vieler Jahrzehnte unsere Phantasie nicht wenig nachhelfen muß, so genügt uns doch der Gedanke: auf diesem Fleckchen Erde ist ein großer rechter Meister in die Welt getreten.

---

1 Beethoven's Worte, indem er auf dem Sterbelager den ihn besuchenden Freunden Andreas Streicher und Hummel eine ihm von Diabelli zugeschickte Abbildung von Haydn's Geburtshaus entgegenhielt und seinem obigen Ausrufe tiefbewegt die Worte voranschickte: „Sieh', lieber Hummel, das Geburtshaus von Haydn; heute habe ich es zum Geschenk erhalten und es macht mir eine kindische Freude."

Der Handwerksbursche, Mathias Haydn, nun Bürger und Wagnermeister in Rohrau, hatte sich im Jahre 1728 das genannte Häuschen gebaut, um daselbst mit seiner jungen Frau einzuziehen, denn am 24. Nov. 1728 vermählte er sich mit der 21jährigen Jungfer Maria, Tochter des verstorbenen Marktrichters und Bürgers Lorenz Koller (Beil. I, 7 und 8). Als Heirathsgut brachte die Braut, laut Ehevertrags[2] vom 13. Nov., 120 Fl. bares Geld sammt einer „ehrlichen Ausstaffirung", welches der Bräutigam mit der Hälfte seines „ganz neu erbauthen Kleinhäusl" per 240 Fl. sammt dem Wagnerhandwerk widerlegte. Noch in demselben Jahre ist sein Häuschen, dem dazugehörigen Grund entsprechend, als Hofstatt- und drei Jahre später durch die am 12. Sept. 1731 erfolgte weitere Grundzutheilung als Halblehn-Haus bezeichnet (als Halblehner besaß er 6 Joch Grund). Seine Frau gebar ihm 12 Kinder, von denen die Hälfte gleich oder kurz nach der Geburt starb. Das zweite Kind, unser Haydn, erhielt am 1. April 1732 die Taufnamen Franz Joseph. Der herrschaftliche Bestandmüller zu Gerhaus Joseph Hoffmann[3] und seine Frau Anna Katharina waren die Taufpathen (Beil. I, 9). Von den beiden Taufnamen Haydn's kam der erste nie in Gebrauch, wie wir dies u. a. auch bei Franz (Peter) Schubert und (Wilhelm) Richard Wagner finden. So wenig wie bei Beethoven konnte man auch bei Haydn bis jetzt den eigentlichen Tag der Geburt ermitteln. Der Taufact im Kirchenbuch ist unterm 1. April eingezeichnet. Dagegen soll Haydn selbst, wenn Jemand das bei ihm aufgestellte in Holz geschnitzte kleine Modell des Monuments im Park zu Rohrau besichtigte, das dort angegebene Datum 1. April

---

2 Ich verdanke denselben der Güte des gräflichen Schloßverwalters Hrn. Preißler in Rohrau.

3 Hoffmann und Fröhlich sind oft erwähnte Namen in der weitverzweigten Familie Haydn. Das Hoffmann'sche Ehepaar hob des Mathias Haydn sämmtliche Kinder erster Ehe aus der Taufe. Michael und nach ihm sein Sohn Martin Hoffmann hatten das Haydn'sche Haus ein halbes Jahrhundert im Besitz und Letzterer war vor einigen Jahren noch der Einzige im Ort, der Haydn selbst gekannt hatte. — Die Fröhlich's lebten durch mehrere Generationen als Hufschmiede in Nr. 56, der Nachbarschaft Haydn's, wo sie ihr Handwerk auf offener Straße betrieben. Ueber ihre nähere Verwandtschaft mit Haydn werden wir später hören.

sehr eifrig mit „31. März" verbessert haben. Und wiederum geben die Aufzeichnungen seines Schülers Neukomm zu der betreffenden Stelle bei Dies (S. 12, wo sogar der 30. März angegeben ist) die Erklärung: Haydn sagte mir — „ich bin am 1. April geboren und so steht es in meines Vaters Hausbuch eingeschrieben — aber mein Bruder Michael behauptet, ich sei am 31. März geboren, weil er nicht will, daß man sage, ich sei als Aprilnarr in die Welt getreten." Der Mittelweg dürfte auch hier der richtige sein: Haydn, geboren in der Nacht vom 31. März zum 1. April, und so kann es immerhin bei dem vorzugsweise angenommenen 31. März sein Verbleiben haben.

Bevor wir uns nun mit den Eltern und dem Familienleben in Haydn's ersten Kinderjahren eingehender beschäftigen, sei noch ein Blick geworfen auf das Aeußere und Innere des Hauses, wie es zu jener Zeit mag bestanden haben.[4] Wohl hatten die erwähnten Ueberschwemmungen der Leitha (1813 und 1833) das Wohnhaus wiederholt zerstört, doch wurde es jedesmal im Hauptmauerwerk wieder hergestellt und daß auch die innere Eintheilung der Hauptsache nach dieselbe geblieben, bestätigte der erst unlängst (1873) verstorbene Landmann Martin Hoffmann, der noch in dem alten Hause im Jahre 1785 geboren wurde, es dann seit 1809 selbst besaß und nach der ersten Ueberschwemmung wieder aufbaute. Eine Abbildung in Oel aus dem Jahre 1829, also vor dem letzten Hochwasser, verdanken wir dem akademischen Künstler und Schüler des Wiener Conservatoriums, Wilhelm Kröpfsch, der seine Arbeit dem Museum der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien zum Geschenk machte.[5]

---

4 Reihenfolge der Besitzer des Haydn'schen Hauses nach des Vaters Tode: Schmiedemeister Philipp Fröhlich, Haydn's Schwager (seit 1764); Oekonom Michael Hoffmann (seit 1777); Landmann Martin Hoffmann, des Vorgehenden Sohn (seit 1809); dessen Tochtermann Johann Seidl (seit 1828); Landmann Georg Bruckner, der Seidl's Witwe heirathete (seit 1843).

5 Abbildungen in Kreidemanier, Federzeichnung ꝛc. finden sich einzeln und in vielen Zeitschriften. Eine „Ansicht des Geburtshauses von Haydn in Rohrau" erschien bei A. Diabelli, Wien, lith., Quer-Fol. — Dieselbe Ansicht in verkleinertem Maßstab nach einer Federzeichnung von Berndt, lith., gr. 4°. Ferner im Sonntagsblatt, Wien 1842, Nr. 36; ditto Illustr. Familienbuch zur Unterhaltung und Belehrung, herausgegeben vom österr. Lloyd, Triest, Bd. II, S. 16. Photographie (nach einer Handzeichnung) verfertigt von F. Wendling, Wien.

Wir erblicken in dem Bilde ein ebenerdiges, ziemlich ausgedehntes und mit einem Strohdache gedecktes Gebäude. Zur Linken der Einfahrt befinden sich vier Fenster, vor denen sich hölzerne Stakete auch noch dem Nachbarhause entlang hinziehen; ein üppig belaubter Baum giebt dem Hause auf dieser Seite einen freundlichen Abschluß. Rechts vom Thore zeigt sich zunächst eine größere Maueröffnung, der sich zwei schmälere Fenster anschließen. Die weiterhin sichtbaren Luftlöcher hart unterm Dache deuten auf Stallungen, der angebaute, mit loser Lattenwand gedeckte Theil unter besonderem Dache auf einen zur Aufbewahrung für Wagen, Feld- und Arbeitsgeräth bestimmten Schuppen. Diese ganze Gassenfront des Hauses ziert zu beiden Seiten des Hofthores ein breit angelegter Rasen. Zur Rechten öffnet sich die Landschaft ins Freie; die Straße führt am Hause vorbei nach Bruck an der Leitha und ist jenseits der Brücke, die sie beim Grenzpfahl überschreitet, mit Bäumen bepflanzt; in der Ferne erblickt man auf mäßiger Anhöhe das Kirchlein des nächstliegenden Ortes Höflein. So weit die Abbildung.[6] — Der rückwärtige Theil des Hauses hat sich fast unverändert erhalten. Noch heute findet man dort die schon angedeuteten Abtheilungen: Stall, Vorraths- und Geräthskammer. Verschwunden ist dagegen die ehemals hier befindliche Werkstatt, in der Vater Mathias sein Wagnergeschäft betrieb. Ein kleiner Obst- und Gemüsegarten, der vom Hofraum bis an die vorbeifließende Leitha reicht, vervollständigt die Wirthschaft, doch war das jetzige Flußbett in früherer Zeit dem Hause näher gelegen.

Das Innere des Hauses kennen zu lernen, treten wir durchs große Hausthor ein und gelangen links über einige, erst beim Umbau des Hauses angebrachte Stufen in ein kleines Vorzimmer (die frühere Küche, jetzt aber nur theilweise dazu verwendet) und von da in die eigentliche Wohnstube, der sich noch eine Kammer anschließt. Dieser ganze Theil des Hauses war früher

---

6 Gegenwärtig sind Rasen, Baum, Stakete und die Fenster zur Rechten verschwunden und ist eine Bank vor den Fenstern zur Linken angebracht. Eine unansehnliche, bei Gelegenheit einer Erinnerungsfeier im Jahre 1841 in die Mauer eingefügte, eher einem Wirthshausschilde ähnliche Gedenktafel mit der Inschrift „Zum Haydn" ist die einzige Auszeichnung, welche die Geburtsstätte des großen Tondichters vor den übrigen Häusern unterscheidet.

tiefer gelegen, daher es auch vom Hausflur aus ganz eben zur Wohnung führte. Das niedere aber geräumige Wohnzimmer mit dunkelgebranntem Deckengebälk und umfangreichem grün glacirten Kachelofen und rothfarbiger Ofenbank wird allgemein als der Ort bezeichnet, wo Haydn zur Welt kam, doch war hier nur die allgemeine Wohnstube. Joseph und Michael und alle Kinder wurden im Zimmer zur rechten Seite des Hauses geboren, nun als Vorrathskammer benutzt.[7] Wenn man bedenkt, daß die Familie, obwohl sie beim Ueberblick des Stammbaums zahlreich genug erscheint, doch gleichzeitig nur aus wenigen Mitgliedern bestand (die größere Hälfte der Kinder starb kaum geboren, die überlebenden Söhne wurden in die Welt geschickt, die Töchter verheirathet), wird man die genannten Räume für vollkommen ausreichend für die Bedürfnisse des Hauses finden.

Haydn's Eltern[8] waren einfache, rechtschaffene Leute und wußten bei den Kindern frühzeitig den Sinn für Religiosität, Thätigkeit, Ordnungsliebe und Reinlichkeit zu wecken. Die Wohlthaten dieser Erziehung empfand Haydn durchs ganze Leben und dankerfüllt äußerte er sich noch im hohen Alter gegen den Maler Dies (Biogr. Nachr., S. 11): „Meine Eltern haben mich schon in der zartesten Jugend mit Strenge an Reinlichkeit und Ordnung gewöhnt; diese beiden Dinge sind mir zur zweiten Natur geworden." Er verdanke seinen Eltern auch, daß sie ihn zur Gottesfurcht und, weil sie arm waren, nothwendig zur Sparsamkeit und zum Fleiße angehalten hatten. — Einen tiefen Einblick in Haydn's kindlich dankbares Gemüth bieten ebenso

7 Das große Hauptgemach hat seit der erwähnten Feier im Jahre 1841 als einzige Ausschmückung ein mit Haydn's Porträt geziertes Erinnerungsblatt, d. h. nicht einmal an diese Feier, sondern an jene des 25jährigen Bestehens der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien im Jahre 1837, wobei „Die Schöpfung" aufgeführt wurde, deren Hauptmomente hier bildlich in Federzeichnung dargestellt sind. In demselben Jahr (1841) wurde auch ein Gedenkbuch von Haydn's „vieljährigem Freunde Mathias Tucher, Criminal-Justizrath" gestiftet. Zu bedauern ist, daß gerade das Geburtszimmer des Schöpfers der „Schöpfung" eingegangen ist. Die Wiederherstellung und passende Einrichtung desselben bleibt einer sorglichen Hand vorbehalten.

8 Im Fremdenblatt, Wien, 4. Mai 1862, waren angebliche Original-Porträts der Eltern Haydn's, gemalt 1776 von C. Helmayr, zum Verkauf ausgeboten. Die Unechtheit dieser Porträts ist in Bäuerle's Theaterzeitung, 1862, Nr. 131, ausführlich nachgewiesen.

die Worte, mit denen er, ebenfalls gegen Dies (S. 42), die Erwähnung seiner ersten Anstellung als Kapellmeister begleitet: „Meine gute Mutter, die von jeher auf das zärtlichste für mein Wohl besorgt war, lebte nicht mehr; doch hat mein Vater noch die Freude erlebt, mich als Kapellmeister zu sehen." Das Andenken seines Vaters zu ehren, vergißt Haydn auch bei Aufstellung seines letzten Willens nicht, indem er eine Summe bestimmt zur immerwährenden Instandhaltung der Seitenwunden-Statue, die der Vater auf dem Grabe seiner Frau errichten ließ und wo er dann selber an ihrer Seite die letzte Ruhe fand.[9]

Wenn man mit Recht bei der allerersten Erziehung des Kindes der Mutter den Hauptantheil zuschreibt, so war hierin für Haydn aufs beste gesorgt. Er genoß der liebevollsten Pflege, und daß sich die Erinnerung an dieselbe tief eingegraben ins Herz des Sohnes, bezeugen seine obigen Worte. Und doch waren es nur die ersten fünf Lebensjahre, die er unter ihrer Obhut zubrachte. Aber die rechtliche, rührige Frau, indem sie die Kinder mit Strenge zur Thätigkeit anhielt, hatte den Kern getroffen, denn Fleiß und Vorwärtsstreben wurden Haydn durchs ganze Leben zum Gewohnheitsbedürfniß. Leider brachte die Mutter dem Sohne auch ein körperliches Uebel zu: Haydn erbte von ihr einen Nasen-Polypen, der ihm im Leben viel zu schaffen machte. Griesinger (S. 77) hörte Haydn darüber sagen: „Ich muß den Kerl nun schon unter der Erde verfaulen lassen; auch meine Mutter litt an diesem Uebel, ohne daß es ihr den Tod zugezogen hätte."

Die Mutter war das dritte Kind des am 4. Juli 1702 zu Rohrau mit der Jungfrau Susanna Siebel vermählten Mitnachbars (Hauseigenthümers) und nachherigen Marktrichters Lorenz Koller. Unser Wagnermeister führte sie gleichsam vom Herd weg heim, denn sie diente damals als Köchin bei des Grafen Carl Anton Harrach Gemahlin, Katharina geborene Gräfin von Bouquoy. Vater und Mutter hatten empfäng-

---

9 „Siebzig fünf Gulden sollen der Herrschaft Rohrau verbleiben, um das von ihr mir gesetzte Monument, und das Bildniß, welches mein seliger Vater neben der Sakristey der dortigen Kirche errichten ließ, in gutem Stand zu erhalten." Testament, II, §. 35 (vgl. auch Testament, I, §. 51).

lichen Sinn für Musik; der Vater,[10] den Haydn als „einen von Natur aus großen Liebhaber der Musik" schildert, besaß eine erträgliche Tenorstimme und hatte auf der Wanderschaft „ohne eine Note zu kennen" die Harfe klimpern gelernt. Die Gewohnheit, sich nach der Arbeit die Grillen mit Gesang zu vertreiben, wozu er sich mit seinem Instrumente begleitete, behielt er auch im Ehestande bei. Nun stimmte auch die Frau mit ein und die friedliche Wohnung erschallte, namentlich Sonntags, von ungekünsteltem Doppelgesange. Dieser Melodien und unschuldigen Jugendscenen — der ersten musikalischen Eindrücke, die er empfing — erinnerte sich Haydn noch in den letzten Lebensjahren und eine rührende Heiterkeit verbreitete sich über sein greises Antlitz, wenn er jener Tage gedachte. Das Beispiel der Eltern reizte Tochter und Sohn, die sich nun ebenfalls bei dieser einfachen Hausmusik versuchten; namentlich der jüngere fünfjährige Sepperl (öster. Diminutiv für Joseph) überraschte dabei durch musikalisches Gehör und eine angenehme Stimme. Wie Haydn selbst später versicherte, sang er „dem Vater alle seine simplen kurzen Stücke ordentlich nach" und alle Einwohner des Ortes lobten des Wagners Söhnchen. Der Knabe aber blieb dabei nicht stehen. Er mochte bei irgend einer Gelegenheit den Schulmeister belauscht haben, wie er auf einem ihm bis dahin fremden Gegenstand, den der Schulmeister „Geige" nannte, beharrlich hin und her fuhr und die wunderlichsten Töne hervorlockte. Das war für unsern Sepperl genug. Ein Stecken war bald gefunden und als nun bei nächster Gelegenheit Vater und Mutter wieder ihren Gesang anstimmten, begleitete sie der Sohn, auf der Ofenbank sitzend, indem er in Ermangelung einer wirklichen Geige auf dem ausgestreckten linken Aermchen nach des Schulmeisters Art mit seinem erbeuteten Stecken voll Eifer auf und nieder strich. Wohl mögen die Eltern über den kindischen Einfall des Sohnes gelächelt haben, doch gelegentliche Zuhörer dachten anders. Ein weitläufiger Verwandter des Hauses, der einmal von Hainburg zum Besuch herübergekommen war, sowie

10 Carpani und nach ihm Fétis theilen dem Vater irrthümlich auch Meßner- und Organistendienste zu. Nach einzelnen Aussagen sollen sich in seinem Nachlaß Musikalien und Bücher vorgefunden haben, die bei der Ueberschwemmung im Jahre 1813 zu Grunde gegangen sind.

der Schulmeister des Ortes bemerkten mit Staunen den Knaben so fest und muthig den Takt angeben und meinten, da wäre ein tüchtiger Musiker zu erwarten. Damit hatten sie eine lebhafte Frage angeregt. Zunächst wurde des Vaters Eitelkeit nicht wenig berührt, denn er fühlte selbst so etwas von künstlerischer Begabung in sich und hoffte nun wenigstens in seinem Kinde, als viel zu gut für sein Handwerk, sich einstens verherrlicht zu sehen. Der Mutter aber schwebte der Stand eines Schullehrers oder geistlichen Herrn als höchstes Ziel vor Augen. Die Abwägungen zwischen den kirchlichen und weltlichen Vorzügen blieben lange in der Schwebe, bis endlich die Autorität des Verwandten den Ausschlag gab: Sepperl solle nämlich zu ihm (denn er war selbst Schulrector und Musiker) in die Lehre gehen, um einst als Chorregent oder gar als Kapellmeister über ein Orchester sich sein Brod zu verdienen — der geistliche Stand stehe ihm ja deßhalb noch immer offen. Als Folgerung seiner früher erwähnten Versicherung, daß er dem Vater alles ordentlich nachsang, faßt Haydn die nun erfolgte Entscheidung über sein weiteres Loos in die wenigen Worte zusammen: „Dies verleitete meinen Vatter mich nach Hainburg zu dem Schul-Rector meinen Anverwandten zu geben." — Weiteres können wir über Haydn's erste Kinderjahre nicht erfahren; es fehlte eben ein Hausfreund wie der Mozart'sche Schachtner, der noch nach Mozart's Tode auf Anfrage von dessen Schwester im Stande war, die bei Otto Jahn mitgetheilten so interessanten Details über Wolfgang zu geben.

Es fällt wohl nicht schwer, sich den Abschied Haydn's aus dem Elternhause zu vergegenwärtigen: wie der besorgten Mutter immer noch eine neue Ermahnung beifällt, die sie dem Kinde einschärft; wie sieRänzchen und Tasche viel zu klein findet für alles, was sie ihnen aufbürden will und wie die 7jährige einzige Schwester Franziska den um zwei Jahre jüngeren Bruder mit fast feierlicher Art betrachtet — ihn, den sie plötzlich zum Mittelpunkt aller Sorgfalt erhoben sieht, und der nun eine so weite Reise von mehreren Stunden unternimmt und in einer großen Stadt von mindestens 4 bis 5000 Einwohnern leben wird. Immer wieder schließt die Mutter den Sohn in ihre Arme und weiß sich nicht zu trennen von ihm. Doch die Zeit drängt; draußen werden die Pferde schon ungeduldig und

das Gefährt, dessen Sicherheit der kundige Wagnermeister diesmal gewiß mit verdoppelter Aufmerksamkeit geprüft hat, umstehen immer zahlreicher, neugierig und theilnehmend, die Nachbarn. Auch der Schulmeister, der ja selbst sein Votum mit abgegeben hat zur Uebersiedelung, befindet sich unter ihnen und siehe, da kommt auch der Pfarrer des Ortes, Andreas Julius Selescoviz, dem kleinen Inwohner, seinem Täufling, seinen Segen mit auf den Weg zu geben. Endlich macht der Vater der Scene ein Ende, indem er, die Mutter ermuthigend, mit vielsagendem Blick auf die zum Empfange eines neuen Sprößlings bereitstehende Wiege deutet.[11] Noch einen Händedruck, noch einen Kuß, den letzten und heißesten, und fort geht es die einförmige Straße entlang zum neuen Bestimmungsorte.

Bevor wir den Reisenden auf ihrer Fahrt folgen, sei über Haydn's Familie und seine unverändert gebliebene theilnehmende Erinnerung an Rohrau und an seine Verwandten noch Einiges bemerkt. Haydn, der innerhalb 24 Jahren die größere Hälfte dieser Zeit in Esterház am südlichen Ende des Neusiedler-Sees zubrachte, hatte dorten in unmittelbarer Nähe eine Schwester und mehrere Nichten, die sich, wohl auf seine Veranlassung, daselbst niederließen. So finden wir die älteste Schwester **Franziska**, zuerst in Rohrau an einen Witwer verheirathet (dessen erste Frau war erst 19 Tage todt!), zum zweiten male zur Frau begehrt in St. Miklo (Fertösz Miklós) nahe bei Esterház. Dort auch vermählte sich ihre Tochter und wiederum eine Enkelin im nahe gelegenen Kapuvár. **Anna Maria**, eine Lieblingsschwester Haydn's (noch im ersten Testament erwähnt und im zweiten nach ihrem Tode in ihren Kindern bedacht), war in Rohrau an den Schmiedemeister Philipp Fröhlich verheirathet, der nach dem Tode des Mathias Haydn dessen Haus kaufte und es 13 Jahre lang bewohnte. Seine Frau, die somit wieder ins Elternhaus zurückkehrte, gebar ihm funfzehn Kinder, unter denen **Mathias**, das zehnte Kind, der Haupterbe Hayon's wurde, im

---

11 Michael, der wohlbekannte Kirchencomponist, wurde bald darauf, am 14. Sept. 1737, geboren.

Jahre 1805 in Fischamend heirathete und im Jahre 1845 als Schmiedemeister in Rohrau starb.[12] Drei Monate nach dem Tode ihres Mannes heirathete die so reich mit Kindern gesegnete Anna Maria abermals; ihr zweiter Mann, Rasler, ebenfalls Schmiedsmeister, war obendrein um 10 Jahre jünger als die Witwe. Eine Tochter von ihr, Anna Maria, war zweimal in Esterházy verheirathet und ebenfalls mit Kindern reichlich gesegnet; Haydn hatte sie für den Fall, daß Mathias Fröhlich vor ihm sterben sollte, als Universalerbin bezeichnet. Es fehlte Haydn also nicht an Gevatterschaften, die auch fortwährend Ansprüche auf seine Kasse machten. Anna Katharina, das achte Kind der Anna Maria Fröhlich, war in erster Ehe an den fürstlich Esterházy'schen Beamten Luegmayer verheirathet, der wegen üblen Lebenswandels von Ort zu Ort versetzt wurde. Des Meisters Herzensgüte wurde von diesem Menschen jahrelang mißbraucht und Haydn's Briefe führen wiederholt bittere Klage über den „Liederlichen", dem er nach und nach über 5000 Fl. Schulden zahlte und schließlich noch die Witwe mit 1000 Fl. unterstützte, damit sie sich wiederum verheirathen konnte. Ernestine, eine Tochter aus dieser zweiten Ehe, wohnte in den letzten Lebensjahren Haydn's bei ihm im Haus und wurde auch vorzugsweise im Testamente bedacht. — Haydn's vierte Schwester, Anna Katharina, ein Zwillingskind, ist die Einzige, deren Lebensende nicht zu ermitteln war, da ihr Mann, der herrschaftliche Büchsenspanner Räber, von Rohrau fortzog und über seinen weiteren Aufenthalt jeder Nachweis fehlt.

Ueber den jüngeren Bruder Haydn's, den bekannten Kirchencomponisten Johann Michael, sind die bezüglichen Daten im Stammbaum zum ersten male nach den Pfarr-Protokollen von St.

---

12 Die Bemerkung bei Dies (S. 197): „Haydn nahm nach der Schwester Tode den damals eilfjährigen Matthias Fröhlich zu sich ins Haus", ist durchaus zu berichtigen, da die Schwester, von der Haydn bei Abfassung des ersten Testamentes nicht einmal wußte, ob sie noch lebe oder nicht (er setzte nachträglich „Gott hab sie selig"), im Jahre 1802 starb und Matthias, ihr Sohn aus erster Ehe, damals 33 Jahre alt war. Im ersten Testamente Haydn's, §. 14, ist Matthias Fröhlich auch unrichtig als der Sohn der Therese Hammer angegeben, welche vielmehr seine Schwester war. Zwei Töchter des Fröhlich, Großnichten Haydn's, eine verehelichte Mosberger in Rohrau und eine verehelichte Heyer in Preßburg, sind zur Zeit noch am Leben.

Peter in Salzburg veröffentlicht. Der jüngste Bruder, Johann Evangelist, der auf Haydn's Verwendung als Tenorist im Kirchenchor des Fürsten Esterházy aufgenommen wurde und dem gewöhnlich eine gewisse Bedeutung zugeschrieben wird, war von durchaus geringer Begabung.

Seiner meistens unbemittelten Angehörigen schämte sich Haydn so wenig, daß er vielmehr selbst oft von ihnen sprach. Bis ins hohe Alter unterstützte er sie und in den letzten Lebensjahren war die testamentarische Zutheilung seines Vermögens seine Hauptsorge. „Ich lebe weniger für mich (sagte er zu Griesinger) als für meine armen Verwandten, denen ich nach meinem Tode etwas zu hinterlassen wünsche." Ebenso wenig verleugnete Haydn den niedrigen Stand seiner Vorfahren. Noch in den letzten Jahren seines Aufenthaltes in Eisenstadt blieb er häufig im Vorübergehen bei der Schmiede in der oberen sogenannten Bergstadt stehen, unterhielt sich mit dem Meister und versicherte ihn, wie er mit Vergnügen ihm bei der Arbeit zusehe, da sein Vater das gleiche Handwerk betrieben habe. Rohrau konnte sich Haydn stets durch vier verschiedene Ansichten vergegenwärtigen, die in seinem Besitz waren und bei der Veräußerung seines Nachlasses zum Verkauf kamen. In seinem zweiten Testamente bedachte Haydn den Pfarrer, Schullehrer und die Schulkinder von Rohrau und für die Erziehung der jeweilig zwei ärmsten Waisen vermachte er eine besondere Stiftung. [13]

Wie hoch Haydn die Stätte hielt, wo er geboren wurde, zeigt sein Besuch im Jahre 1795, als er, ruhmgekrönt von London zurückgekehrt, in Begleitung des kunstsinnigen Grafen von Harrach und vieler Cavaliere zur Besichtigung des Monumentes geführt wurde, das der Graf dem ehemaligen Bauerssohne seines Ortes im neu geschaffenen Park gesetzt hatte. Der früher erwähnte Martin Hoffmann, Sohn des damaligen Eigenthümers des Hauses und zu jener Zeit 10 Jahre alt, wußte noch als

13 Daß nämlich 75 Fl. immerwährend den zwey ärmsten Waisen meines Geburtsortes Rohrau zu Theil, und auf ihre Erziehung bis zur Großjährigkeit verwendet werden sollen, worauf dann mit diesem Betrag zwey andere der ärmsten Waisen von Rohrau zu betheilen sind." Test. II, §. 34. Fröhlich, Haydn's Haupterbe, hinterlegte dafür freiwillig ein für allemal 1200 Fl. in 2½ pr. Obl. in die Armen-Institute-Kasse.

Greis davon zu erzählen, wie der damals von London zurückgekehrte, hoch gefeierte Mann nach langjähriger Abwesenheit beim Eintritt in die einstige väterliche Wohnstube niederkniete und die Schwelle küßte, über die er so oft als Knabe geschritten, und wie er dann in gehobenem Selbstbewußtsein auf die Ofenbank hinwies, auf der er gesessen, der Eltern Gesang in seiner kindischen Weise begleitend — der Ausgangspunkt seines künftigen Berufes und Weltruhmes!

3.

Die Schule in Hainburg.[1]

Wir folgen nun Mathias Haydn und seinem Sohne auf der Fahrt nach Hainburg. War der Kleine in Erwartung einer ihm neuen Welt wohl sehr erregt, so war es gewiß nicht minder der Vater, der den einzigen Sohn im zartesten Alter fremder Obhut anvertrauen und zugleich die Vaterstadt nach langer Abwesenheit wieder begrüßen sollte. Auf dem Wege gab es genug zu schauen und zu erinnern, und der Vater wird es gewiß nicht unterlassen haben, des Kleinen Neugierde nach rechts und links hin zu fesseln, denn die Gegend gewinnt hier an Interesse, je mehr man sich vom Orte entfernt. Die über einen flachen Höhenrücken nordwärts ziehende Straße führt von Rohrau in einer Stunde nach Petronell. Hier betritt der Wanderer klassischen Boden; jeder Schritt erinnert an längst entschwundene Zeit. Schon unterwegs erblickt man zur Linken in freiem Felde hoch aufgerichtet einen römischen Triumphbogen, im Volksmunde als das „Heidenthor" bekannt (das auch die Marktgemeinde Petronell seit dem Jahre 1719 als Wahrzeichen im Schilde führt). Es ist eines der noch erhaltenen Denkmäler der ehe-

1 Quellen, die Schule Hainburgs betreffend: Stadtkammeramts-Rechnungen; Rathhaus-Protokolle; Gedenkbuch der Stadt Hainburg; Gedenk- und Kirchenbuch der l. f. Stadtpfarre; Pfarr-Visitations-Protokoll; Acten des fürstl. erzb. Consistoriums in Wien. — Geschichtliches über Hainburg und die Gegend um Petronell siehe u. a. Sitzungsberichte der kaiserl. Akademie der Wissenschaften in Wien philos. hist. Classe, Bd. IX, Jahrg. 1852, Heft IV (von Dr. Eduard Freih. v. Sacken).

maligen Besitzer dieser Gegend, denn hier waren lange Zeit die Römer ansässig und nahebei der Standort ihrer Donauflotte; an der Stelle des, nach dem Brande vom Jahre 1830 größtentheils neu erbauten Marktes Petronell erhob sich die ausgedehnte, im Jahre 375 zerstörte römische Stadt Carnuntum, ein Municipium, wo Septimius Severus zum Kaiser ausgerufen wurde und der edle, geistvolle Marc Aurel thronte. Die Bauwerke jener Zeit sind verschwunden, doch verfehlen selbst die einzelnen Ueberreste nicht, auf den Beschauer einen ernsten Eindruck auszuüben. Bei Petronell wendet man sich ostwärts und ist in abermals einer Stunde in Deutsch-Altenburg und mit jedem Schritt wird die Gegend interessanter. Die Straße zieht sich fortwährend längs der stromabwärts führenden Donau hin, deren üppig grünen Auen das Auge mit Wohlgefallen folgt. Vor Altenburg geht die Straße über die Stätte des hier bestandenen Römerpalastes. Trümmer von Wartthürmen, Grundvesten des Standlagers der Legion, dreifache Wasserleitung, Spuren römischer Bäder bezeichnen die ehemalige Bestimmung dieser Gegend, von den Einwohnern die „alte verfallene Stadt" genannt. Vor dem Orte erhebt sich inmitten eines Friedhofes auf einem ansehnlichen Hügel die Kirche zu St. Peter und Paul, eines der schönsten Denkmäler altdeutscher Baukunst, und in ihrer unmittelbaren Nähe steht eine nicht minder merkwürdige und wohlerhaltene byzantinische Rotunde.

Noch eine kurze Strecke und Hainburg, die landesfürstliche, nach dieser Seite hin letzte reindeutsche Stadt, tritt den Blicken entgegen. Ein malerisches, prächtiges Bild gewähren die alterthümlichen Stadtmauern mit ihren Thürmen, von denen besonders der an der westlichen Umfangsmauer (das Wiener-Thor) durch seine besondere Bauart imponirt; nicht minder der kühn sich erhebende Felsenkegel im Hintergrunde mit der alten, noch in ihren Ruinen stolz die Gegend beherrschenden und schon im Nibelungenliede besungenen Hennenburg, deren Ringmauern bis zum unteren Schlosse herabreichen.[2]

Zur Zeit, als unsere Reisenden ihren Einzug durch das Wiener-Thor und die Wiener Straße hielten (zur Linken, nach dem Thore, wohnte Haydn's Großmutter), hatte sich die Stadt,

2 Das herrschaftliche Schloß am Fuße des Berges ist ein neuerer Bau.

Dank eines im Jahre 1690 ausgestellten und noch vorhandenen Sammlungs-Briefes der „von den Turkhen und Tartaren ruinirten Stadt Hainburg", vom Unglücksjahre 1683 längst wieder erholt. Wir haben es zunächst nur mit der Schule zu thun, wo Haydn seine erste Schulzeit verlebte. Das jetzige Schulhaus, im Jahre 1783 neu und wohl auch vergrößert wieder aufgebaut, steht in der ziemlich breiten Ungargasse, dem Bezirksgericht gegenüber, und hat nebst Parterre zwei Stockwerk und fünf Fenster Straßenfront; das Schild führt die Aufschrift „Hauptschule". Hainburg, wegen der hier bestandenen Wässer- und Landmauth und anderer Gefälle frühzeitig von vielen Beamtenfamilien bewohnt, hatte schon im Jahre 1343 einen Schulmeister und im Jahre 1544 einen Chorregent aufzuweisen. Beide Posten wurden dann zu einem Amte verbunden unter dem gemeinsamen Titel: Schulrector. Vom Jahre 1783 angefangen wurde die Vereinigung beider Stellen nicht weiter gestattet, da jede für sich ihren Mann ernähren konnte. Aus einem Bericht des Stadtpfarrers Palmb an das fürst-erzbischöfliche Consistorium in Wien (1761) sind die Pflichten des Schulrectors zu ersehen: Derselbe hat zu jedem „gesungenen" Gottesdienste (Hochamt, Vesper, Litanei) die Chormusik wohl zu versehen mit Orgelschlagen, mit Gesang durch die dazu angestellten Vocalisten, und mit Violinisten und Trompetern (wozu die Kirche die Instrumente beistellt); ferner hat er die Knaben zum Ministranten-Dienst abzurichten und durch die zwei besoldeten Präceptoren im Singen und in der Musik überhaupt, im Lesen, Schreiben und Rechnen gut zu unterweisen und die Schulkinder namentlich in christlicher Zucht und Ehrbarkeit im Beten zu belehren. Zum Gottesdienste und nach üblicher Gewohnheit wider die Ungewitter hatte er auch das Glockengeläute zu besorgen.

Der Vorgänger von Haydn's Lehrer war ein gewisser Philipp Pudler, der am 23. Mai 1730 die Witwe Katharina Barbara Arbeißer von Weißenburg zum Weibe nahm. Seine Quittung für halbjährige Besoldung mit 60 Fl. kommt noch unterm 1. Juli 1732 vor. Am 6. August finden wir nun ein Gesuch der Frau, worin sie dem Stadtrath anzeigt, daß ihr Mann „in Folge einer Ehetragung" (häuslichen Zwist) sie verlassen habe, sie hoffe aber daß er bald wiederkehren werde und bitte, ihr unterdessen den Schuldienst zu belassen. Die gute

Frau wartete vergebens — Pudler kam nicht wieder und die verlassene Schulrectorin erhielt am 1. Oct. ihr letztes Quartal ausbezahlt. Die nächste Quartal-Quittung, am letzten December 1732, ist bereits unterzeichnet mit Johann Mathias Frankh. Es war dies derselbe Mann, den wir schon in Rohrau als Anverwandten Haydn's kennen lernten und der nun dessen erster Lehrmeister werden sollte. Die erwähnte „Ehetragung" wurde somit entscheidend für Haydn's ersten wichtigen Schritt ins Leben und vielleicht für seine ganze Laufbahn, denn Frankh wäre wohl nie in das, ihm nun nachbarliche Rohrau gekommen; seine Verwandtschaft mit der Familie Haydn, — eine Folge seiner Anstellung — erleichterte nicht minder des Vaters Einwilligung zur Uebersiedelung des Sohnes nach Hainburg.

Bei diesem Frankh also, einem tüchtigen aber auch strengen Schulmanne, war es Haydn vergönnt „die musikalischen Anfangsgründe sammt andern jugentlichen Nothwendigkeiten zu erlehrnen". Und daß er Talent und Fleiß zeigte, deutet er in seiner bescheidenen Weise nur so obenhin an, indem er, dankerfüllt gegen seinen Schöpfer, weiterhin bemerkt: „Gott der Allmächtige (welchem ich alleinig so unermessene Gnade zu danken habe) gab mir besonders in der Musik so viele Leichtigkeit, indem ich schon in meinem sechsten Jahre ganz dreist einige Messen auf dem Chor herabsang und auch etwas auf dem Klavier und Violin spielte." Nach Griesinger (S. 8) lernte er aber überhaupt den Gebrauch aller dort üblichen Instrumente kennen, denn Frankh ging gleich aufs Praktische los und den Vortheil dieser Methode anerkannte Haydn oft im Leben. Jener Lehrzeit und seines Lehrers noch im hohen Alter gedenkend, äußert sich Haydn gegen Griesinger: „Ich verdanke es diesem Manne noch im Grabe, daß er mich zu so vielerley angehalten hat, wenn ich gleich dabey mehr Prügel als zu essen bekam."

Frankh, geboren am 15. Mai 1708, war das vierte Kind des Nachbars (Hausbesitzers) Kaspar Frankh zu Kehelsdorf[3], einem kleinen Dorfe bei Walterskirchen in Nieder-Oesterreich und nahe der mährischen Grenze. Als er, 24 Jahre alt, die Schul-

3 Im Trauungs-Register ist allerdings Köhelsdorff eingetragen, ein solcher Ort existirt aber nicht. Die Umfragen bei den verschiedenen zahlreichen Kehele- und Kahelsdorf führten schließlich auf den oben bezeichneten Ort.

rector-Stelle in Hainburg erhielt, war seine nächste Sorge, am 1. Febr. 1733 die Witwe Elisabeth Lehrl aus Hainburg zu heirathen, die aber nach wenigen Monaten, am 13. Juli, starb. Den Witwenstand hielt Franky nicht lange aus; schon am 6. Sept., zwei Monate nach dem Tode seiner ersten Frau, führt er die schon erwähnte Juliana Rosine, Tochter des Wagnermeisters Seefranz, zum Traualter. Seefranz war, wie wir gesehen, der zweite Mann der Großmutter Haydn's und Juliana, geboren am 15. Febr. 1711, das vierte Kind dieser Ehe. Franky wurde daher mit Haydn im entfernten Grad verwandt und dieser nannte seinen Lehrer schlechtweg Vetter und dessen Frau Muhme. Der Muhme fiel nun die Aufgabe zu, bei Haydn Mutterstelle zu vertreten, für sein leibliches Wohl zu sorgen und ihm durch treue Pflege und Liebe das Elternhaus zu ersetzen. Die junge Frau, die bereits mit zwei eigenen Kindern gesegnet war, scheint diesen Verpflichtungen wenig entsprochen zu haben. Ohne sie gerade anzuklagen, hat Haydn seinen damaligen Zustand gegen Dies und Bertuch[4] eingehend geschildert. Von seinen Eltern stets sauber und sorgfältig an Körper und Kleidung gehalten (er trug schon damals „der Reinlichkeit wegen" eine Perücke) zeigte er unter der nunmehrigen Obhut bedeutende Vernachlässigung. Seine wenigen Kleidungsstücke reichten zum öfteren Wechsel nicht aus und die damit verbundenen Folgen erschreckten und betrübten ihn sehr. „Ich mußte mit Schmerzen wahrnehmen, daß die Unreinlichkeit den Meister spielte und ob ich mir gleich auf meine kleine Person viel einbildete: so konnte ich doch nicht verhindern, daß auf meinem Kleide nicht dann und wann Spuren der Unsauberkeit sichtbar wurden, die mich auf das empfindlichste beschämten — ich war ein kleiner Igel."

Ein Theil der Schuld fällt hier wohl auch auf den Schulrector selbst, dessen Bild, aus Haydn's wenigen Worten uns so vortheilhaft entgegensehend, beim Durchblättern der Raths-Protokolle mitunter auch getrübt erscheint. Im Jahre 1740 wird gegen Franky Klage geführt, daß er sein Amt nachlässig verwalte; in der Pfarrkirche werde das Glockengeläute sehr unordentlich betrieben und die Kirchen-Musikinstrumente seien in

4 Dies, biographische Nachrichten, S. 16. — C. Bertuch, Bemerkungen auf einer Reise nach Wien ꝛc. Bd. II, S. 183.

schlechtem Zustande. Ferner wird ihm und einigen genannten Musikanten bei Geldstrafe anbefohlen, sich im Fasching des Geigens zu enthalten. Schlimmeres kommt im nächsten Jahre vor: Frankh wird wegen Spiels mit falschen Würfeln vorgeladen (die Würfel hatte er, aber zu spät, durchs Fenster ins Wasser geworfen) und muß drei Dukaten in Gold erlegen. Im September 1762 ist Frankh entwichen; ein Rathsmitglied wird mit Ordnung der zurückgelassenen Wirthschaft betraut und ihm die vorgefundenen Schriften über Vermögen und Schuldenstand eingehändigt. Auf seine Stelle in Schule und Kirche hatte Frankh schriftlich resignirt, kehrte aber, im Gegensatz zu seinem Vorgänger Pudler, schon nach zwölf Tagen zurück, reumüthig um Verzeihung und um Wiederverleihung seines Postens bittend. Es spricht gewiß zu seinem Vortheil, daß man ihn in Gnaden aufnahm und ihm den Dienst, einstweilen auf ein Jahr, wieder übertrug. Zugleich aber wird der Flüchtling ermahnt, einen guten Wirth abzugeben, seinen Vermögensstand zu vermehren, sich wohl aufzuführen und namentlich die Pupillengelder sicher zu stellen und abzuführen. Frankh muß später in geordneten Verhältnissen gelebt haben, denn er erwarb sich Haus und Feld; das Haus verkaufte er im Jahre 1774 um 700 Fl. und 1½ Joch Acker dazu um 79 Fl. Im Jahre 1780 erscheint Frankh vor dem Rath, resignirt in Rücksicht seines hohen Alters auf die Chor- und Schulrectorstelle und verlangt eine Pension. Der Stadtrath aber meint, er solle die Stelle fortführen, bis man ein taugliches Subject gefunden habe, worauf über seine weitere Bitte das Nöthige veranlaßt werden würde. Unterdessen ward ihm auf sein Ansuchen zur Beischaffung von Instrumenten auf den Kirchenchor eine mäßige Summe Geldes angewiesen und, ebenfalls auf seine Bitte, der jährliche „Gehalt" des Orgelziehers von 4 auf 6 Fl. erhöht.[5] Ein taugliches Subject für die Schulrectorstelle war aber zur Zeit nicht ausfindig zu machen; im Gegentheil wurden im Januar 1782 der greise Rector und seine Präceptoren vom Stadtrath vorgeladen und ihnen in ehrender Weise aufgetragen, die Lehrart und gute Leitung der Schulordnung auch fernerhin fortzuführen. Nicht lange aber und Haydn's Lehrer starb im 75. Lebensjahre am 10. Mai 1783,

5 Diese 6 Fl. wurden erst im Jahre 1860 aufs Doppelte erhöht.

nachdem er sein Amt gerade fünfzig Jahre lang versehen hatte. Seine Frau hatte er schon im Jahre 1760 durch den Tod verloren; von seinen zahlreichen Kindern überlebten ihn nur drei Töchter, alle drei verheirathet. Die jüngste, Anna Rosalia, geb. am 3. Sept. 1752, hatte den Schulgehülfen und nachherigen Chorregent Philipp Schimpel geheirathet. Auch diesen Beiden gegenüber zeigte sich Haydn's dankbares Gemüth, denn, das Andenken an seinen ersten Lehrer noch in den letzten Lebenstagen treu bewahrend, hatte Haydn in seinem zweiten Testamente §. 30 folgendes bestimmt: „Vermache ich dem Philipp Schimpel, Chormeister zu Hainburg, und seiner Gattin zusammen 100 Fl., wie auch das in meinem Hause zu ebener Erde befindliche Porträt ihres Vaters, Namens Frank, welcher mein erster Lehrmeister in der Musik war.“ [6] Haydn's Vermächtniß blieb unvollzogen, denn die Eheleute waren bereits todt. Beide starben in ein und demselben Jahre, der Mann am 28. März, die Frau am 19. Dec. 1805. Das Porträt Frankh's, das doch Dies, Griesinger, Neukomm, Carpani u. A. gesehen haben mußten, ist spurlos verschwunden.

Der Maler Dies hat uns (S. 15) aus Haydn's Schulzeit eine Anekdote aufbewahrt, die zeigt, wie der Kleine gleich beim Eintritt in seinen neuen Wirkungskreis praktisch verwendet wurde. Es war in der Kreuzwoche, in welcher besonders viele Processionen um die Pfarrkirche am Hauptplatze abgehalten wurden. Namentlich der Festtag St. Florian, 4. Juni, wurde wie alljährlich mit Hochamt und Opfergang gefeiert. Von den begleitenden Musikanten war diesmal ganz unerwartet der Paukenschläger gestorben und Niemand da, der ihn hätte ersetzen

---

6 Bei der früher erwähnten Festlichkeit in Rohrau (1841) befand sich auch die Schullehrerwitwe A. M. Staindl, deren erster Mann, Benedict Gotschlig (wie sie sagte), „den Haydn-Buben zuerst die Noten lehrte“. (Siehe Sonntagsblatt, 1842, Nr. 36.) Auch Joh. N. v. Lucam behauptet in Bäuerle's Theaterzeitung, 1852, Nr. 134, daß Jos. Haydn den Elementarunterricht von diesem Gotschlig erhalten habe. Es kann dies nur auf die jüngeren Brüder, Michael und Johann, bezogen werden und ist auch wahrscheinlich, da der Vater, aufmerksam gemacht auf den Erfolg Joseph's, bei Zeiten daran denken mochte, auch die jüngeren Söhne zu einer gleichen Laufbahn vorzubereiten. Gotschlig starb am 17. Juni 1793, alt 76 Jahre; seine Witwe, an den Schullehrer Jos. Staindl verheirathet, starb am 12. Dec. 1846, alt 93 Jahre.

können. In seiner Verlegenheit griff der Schulrector zum Aeußersten. Sein neuer Schüler, so klein und unerfahren er war, sollte in Eile die Pauke schlagen lernen. Frankh giebt ihm die nöthige Anleitung sich einzuüben und überläßt ihn seinem Eifer. Der Kleine nimmt nun einen beim Brodbacken benutzten Mehlkorb, spannt ein Tuch über ihn, stellt das neu erfundene Instrument auf einen Sessel und beginnt wacker drauflos zu schlagen, die Wolken Mehls nicht beachtend, die sich um ihn zusammen ziehen, noch weniger das immer drohendere Aechzen seines Opfers. Wohl gab es, als der Lehrer dazu kam, in der ersten Hitze einen Verweis, doch der Paukenschläger war fertig und die Procession konnte unbeanstandet vor sich gehen. Der kleinen Statur Josephs halber mußte man aber auch statt des gewöhnlichen Paukenträgers einen Mann von kleinem Wuchse wählen. Ein solcher war allerdings bald gefunden, allein leider war er mit einem Höcker behaftet. So andächtig nun auch die Zuschauer dem ersten Theil der Procession folgten, so heiter stimmte sie der nachfolgende Aufzug. Dies war das Debut Haydn's als Virtuose im Paukenschlagen — einer Kunst, in der er sich gerne loben ließ und noch in London bei einer Probe dem überraschten Musiker mit einem gewissen Selbstgefühl durch eigene Verbesserung nachhalf. Die Pauken aber, die Haydn in Hainburg schlug, sind noch jetzt auf dem Chor der Kirche in Gebrauch.

Zwei Jahre hatte Haydn bei dem Vetter bereits zugebracht, als sein Schicksal unerwartet eine Wendung nahm. Der kaiserl. Hofcompositor und seit kurzem auch Domkapellmeister bei St. Stephan in Wien, Georg Reutter (er war damals noch nicht geadelt) war auf einer Geschäftsreise in Hainburg angekommen und bei seinem Freunde, dem Stadtpfarrer und Dechant Anton Johann Palmb abgestiegen. Da seine Reise hauptsächlich bezweckte, die Zahl seiner Sängerknaben im Kapellhause zu Wien zu ergänzen, gab ihm sein Freund, der die Pfarre seit dem Jahre 1733 leitete, Gelegenheit, die Kräfte seines Kirchenchores beim nächsten Gottesdienste selbst zu prüfen. Hier mag es gewesen sein, daß Reutter (wie Haydn sagt) „von ungefähr die schwache doch angenehme Stimme" des siebenjährigen Knaben hörte und von ihr aufs angenehmste überrascht wurde. In den Pfarrhof zurückgekehrt fragte er um Namen und Herkunft des

kleinen Sängers, über den sein Freund nur Gutes zu berichten wußte, und da Reutter des Knaben Stimme und Talent eingehender zu prüfen wünschte, wurde derselbe sammt dem Schulrector sogleich herbeigeholt. Schüchtern und verschämt, im Bewußtsein seines verwahrlosten Aeußeren, trat der Knabe vor Reutter hin. Seine Ehrfurcht vor dem hohen Herrn hinderte ihn jedoch nicht, mit lüsternem Blicke nach einem Teller voll Kirschen zu schielen, die auf dem Mittagstische standen. Reutter verstand den Wink und warf ihm eine Handvoll in die Mütze, legte ihm dann Allerlei zum Singen vor und war mit ihm zufrieden. „Büberl", fragte er ihn (diesen Ausdruck behielt er auch später bei), „kannst du auch einen Triller schlagen?" — „„Nein!"" erwiederte unerschrocken der Knabe, „„das kann auch mein Herr Vetter nicht."" Lachend weidete sich Reutter an der Verlegenheit des Schulrectors, zeigte dem Knaben, was er dabei zu beobachten habe und schlug nun selbst einen Triller. Voll Unbefangenheit suchte ihn der Schüler nachzuahmen und mit jedem Ansatz gelang der Versuch besser und besser, so daß Reutter voll Freude ausrief: „Bravo! du bleibst bei mir" und zugleich griff er in die Tasche und beschenkte den kleinen Sänger mit einem blanken Siebzehner. Zugleich erklärte Reutter, daß er, sobald die Eltern des Knaben ihre Einwilligung gegeben hätten, für dessen Fortkommen sorgen wolle, doch müsse er noch bis zum vollendeten achten Jahre in Hainburg verbleiben und sich unterdessen fleißig üben. Die Nachricht, daß Sepperl nach Wien, der großen Kaiserstadt, kommen solle, rief Jubel im Elternhause hervor und die Einwilligung erfolgte, wie es zu erwarten war, rasch. Der glücklichste Mensch in ganz Hainburg war nun im Schulhause zu finden. Selbst der gleichzeitig eingetretene, schon früher erwähnte Todesfall der Großmutter (17. Mai 1739) mag den Knaben nur vorübergehend schmerzlich berührt haben, denn mit verdoppelter Macht weiß sich die alles beflügelnde Hoffnung des jugendlichen Herzens zu bemeistern. Vor Haydn's freudig erregter Seele stand fortan nur Ein Bild — Wien und dessen Kapellhaus am St. Stephansfriedhofe. Dort finden wir ihn wieder.

4.

Im Kapellhauſe zu Wien.[1]

Wien, das in den 40er Jahren des vorigen Jahrhunderts beiläufig den fünften Theil der heutigen Einwohnerzahl aufzuweiſen hatte, verglich ein etwas ſpäterer Chroniſt mit der Faſſung eines glänzenden Ringes: In der Mitte ein großer Brillant; rings um denſelben ein Kreis von Smaragden, und der äußere Rand eine Reihe vielfarbiger Steine. Eine breite Wieſenfläche, durchzogen von ſchattigen Alleen, umgab die eigentliche innere Stadt, und von den ebenfalls mit Bäumen bepflanzten Wällen ſchweifte das Auge auf die, die Stadt umgebenden Vorſtädte und über dieſelbe hinweg weſtwärts auf das in mäßiger Höhe ſich hinziehende Kahlengebirge. Wir halten uns hier ausſchließlich an den Dom und das Kapellhaus mit ſeiner nächſten Umgebung. Zehn Jahre verlebte hier Haydn. Als achtjähriger Knabe, deſſen ganzer Beſitz eine hübſche Stimme war, betrat er im Jahre 1740 den Schauplatz ſeiner nunmehrigen Weiterbildung, um am Schluſſe des Jahrzehnts ſtimmberaubt und ebenſo arm wie er gekommen war, in unbarmherziger Weiſe dem unſtäten Gewoge des Lebens preisgegeben zu werden. Seine Heimat war in dieſer Zeit das Kapellhaus und ſtatt der unſcheinbaren Gotteshäuſer in Rohrau und Hainburg genoß er nun in unmittelbarer Nähe den erhebenden Anblick eines majeſtätiſchen Domes, in deſſen kühn anſtrebenden Hallen ſich die Kindes-

---

1 Quellen: Vogel-Perſpective und Pläne Wiens von Hufnagel (herausg. von N. Biſcher); Joſ. D. Huber; Van Allen; Suttinger; Boniface Wolmuet; Aug. Hirſchvogel; Joſ. Nagel; W. A. Steinhauſer; Mildemann (Rundſchau). — Berichte und Mittheilungen vom Alterthums-Verein zu Wien, Bd. XI, 1870 („Der Stephansfreithof und ſeine Denkmale" von Alb. Camneſina R. v. Sauvittore). Die in die Geſchichte Alt-Wiens einſchlagenden Werke von Joh. Jordan, Ogeſſer, De Luca, Schlager, Schimmer, Hormayr, Karl Weiß, Schuender. — Repertorium des Magiſtrats (alte Regiſtratur); Archiv der Commune Wiens; Wiener Oberkammeramts- und Kirchenmeiſteramts-Rechnungen der Dompfarre; nieder-öſterr. Herrſchaftsacten (Hofkammer-Archiv); Acten des Landesgerichts; Todten-Protokolle; Wieneriſches Diarium; Handſchriftl. Mittheilungen von Neukomm, von Thomas, Ubl, Prinſter.

stimme glaubensfreudig mit dem übrigen Sängerchore messen sollte. Die Cantorei, wo Haydn wohnte, ist längst verschwunden und die Umgebung der Kirche erfuhr, namentlich auf der Westseite, eine gänzliche Umgestaltung. Es bedarf somit einer eingehenden Schilderung, um sich das Bild, das Haydn während seines Hierseins täglich vor Augen hatte, genügend vergegenwärtigen zu können.

Rings um den Dom breitete sich der mit einer Mauer umgebene Friedhof[2] aus, zu dem von verschiedenen Seiten vier mit Statuen geschmückte Eingangsthore führten. Durch ein fünftes kleineres Thor gelangte man vom Friedhof aus in ein Seitengäßchen, das in seiner Ausmündung beim alten Roßmarkt (jetzige Stock-am-Eisen) noch heute besteht, aber nicht dem allgemeinen Verkehr zugänglich ist. Sämmtliche Thore wurden zur Nachtzeit geschlossen und bei Sterbefällen begehrte man dann beim Hüttenthor (Eingang von der Singerstraße) mittels Glockenzeichen nach einem Geistlichen zur Spendung des heiligen Sacramentes. Der ganze Platz, von breiten zu den Thoren führenden Wegen durchschnitten, war in größere und kleinere, mit einfachen Geländern abgegrenzte Gräberfelder abgetheilt, von denen einzelne besondere Benennungen hatten (Fürsten-, Palm-, Studenten-, Römerbühel). Auf einem derselben, im südwestlichen Winkel des Friedhofes, stand der neue Karner oder die Magdalenen-Kapelle. Auf demselben Feld gegen den Thurm hin war die auf Friedhöfen übliche Todtenleuchte (mit dem ewigen Licht für die Todten). Am Dome selbst waren ringsum zahlreiche zum Theil sehr alte Grabmäler aufgerichtet und obwohl ein großer Theil gerade zu jener Zeit zum Bau des Chor- und Curhauses verwendet worden war, zählt Ogesser 30 Jahre später doch noch deren über hundert auf.

Die Rundschau der Gebäude mit der westlichen Seite des Domes beginnend, sehen wir längs der Hauptfaçade des Domes eine schmale Reihe Häuser, die in ihrer Breite gegen die Brandstatt[3] hin bis beiläufig in die Mitte der heutigen Fahrstraße

---

2 Der Friedhof wurde im Jahre 1734 aufgelassen, die bestehenden Grüfte jedoch bis gegen die 80er Jahre noch benutzt; im Jahre 1783 wurde der Friedhof auf Befehl des Kaisers Joseph ganz entfernt und im Jahre 1788 auch die Thore abgebrochen.

3 Dieses, dem Haupt- oder sog. Riesenthore des Domes gegenüber liegende

hereinreichte. In Front des Rieſenthores und nach dem erzbiſchöflichen Palais hin ſich erſtreckend ſtand die niedere Meßnerwohnung, der ſich das zweiſtöckige Bahrausleihamt anſchloß, im Volksmunde noch immer nach dem früher hier befindlichen Gebäude „zum Heilthumſtuhl" genannt.[4] Eine Reihe Gewölbe und Magazine bildete die Gaſſenfront dieſer beiden Gebäude. Gar wunderlich aber nahm ſich die der Kirche zugewendete Seite dieſer Häuſer aus — ein Gemiſch von unregelmäßig durcheinander gewürfelten Fenſtern und Thüren jeder Größe und ſonderbarem Winkelwerk. Die Meßnerwohnung diente drei Kränzelbinderläden als Lehne und am Bahrausleihamt erhoben ſich zwei alterthümliche Doppelſäulen mit Figuren (Ueberbleibſel des Heilthumſtuhls), durch kleine Dächer vor Wind und Wetter geſchützt. Neben ihnen an das Bahrausleihamt angebaut befand ſich ein vorſpringendes Hüttchen: der Laden des Johann Georg Binz, Bücherantiquar und Schätzmeiſter (er überſiedelte nach Abbruch des Hauſes in den großen Zwettelhof), dem wir ſpäter wieder begegnen werden. Das unheimliche Licht dreier Oellampen von beſcheidenſter Form bemühte ſich vergebens, bei Nachtzeit die Düſterheit des Ortes zu mildern.

Die Häuſerreihe rund um den Dom verfolgend, paſſiren wir an der nördlichen Seite den ehemaligen Pfarrhof von St. Stephan, im Jahre 1720 vom Grafen Sigismund von Kollonicz (damals noch Biſchof von Wien) in ſeiner jetzigen Geſtalt umgebaut; den Domherrn- oder ſogenannten großen Zwettelhof (urſprünglich Eigenthum des Stiftes Zwettl, ſeit 1361 Eigenthum des Domkapitels und im Jahre 1843 neu erbaut); weiterhin auf der öſtlichen Seite das alte, mit Erkern und vorſpringenden Etagen reich geſchmückte Füxl'ſche Stifthaus und der alte Chorherrnhof (im Jahre 1845 in Ein Haus als Domherrnhof zuſammengebaut); das deutſche Ordenshaus, in zwei Winkeln bis zum Hüttenthore reichend, und hier, auf der ſüdlichen Seite

---

Haus ſammt dem angrenzenden Häuſer-Complex ſteht im Augenblick (Herbſt 1874) einer Neugeſtaltung entgegen.

4 Der Heilthumſtuhl, im Jahre 1700 abgebrochen, ſtand als Schaubogen quer über die Straße gegen die Brandſtatt und wurden von deſſen oberen Fenſtern an beſtimmten Feſttagen dem Volke die Reliquien der Kirche gezeigt.

das große eben jetzt im Jahre 1742 unter dem nunmehrigen Cardinal und Erzbischof Kollonicz vollendete Chor- und Curhaus (an dessen Stelle bis dahin seit dem 13. Jahrhundert Wiens älteste Bürgerschule stand). Dem nächstfolgenden noch jetzt bestehenden großen Eckhause reihten sich, wiederum an der westlichen Seite und der Straße zugekehrt, zwei drei- und vierstöckige, zu ebener Erde mit Verkaufsläden versehene Zinshäuser an, die sich, nur durch das Zinner-(Friedhofs-)Thor getrennt, der Eingangs erwähnten Meßnerwohnung anschlossen.[5] An die Rückseite des vierstöckigen Zinshauses war die Cantorei angebaut (welcher noch ausführlicher gedacht werden wird) und von den Fenstern derselben sah man direct auf die mehrfach interessante hier vorspringende Magdalenen-Kapelle.[6] Beim Eingang, der hier zum Friedhof führte (Zinnerthor), befand sich nach innen eine Gallerie mit vergoldetem Gitter, wo bei feierlichen Gelegenheiten der Kapellmeister mit seiner Kapelle den kaiserlichen Hof beim Kommen und Gehen erwartete.[7]

---

5 Die Ansicht des Platzes von dieser Seite, im Jahre 1779 von Karl Schütz gezeichnet und gestochen, findet man in einer Nachbildung in den Berichten des Alterthums-Vereins, Bd. XI. Von der früher besprochenen linken Seite der Häuser vor dem Dome befindet sich eine Abbildung von Rauch auf der kaiserl. Hofbibliothek in Wien.

6 Die Magdalenen-Kapelle, im Jahre 1338 über die schon vorhandene Virgilius-Kapelle gebaut, war u. a. der Versammlungsort der Schreiberzech (Zunft der städtischen Notare), welche hier eine Stiftung auf eine tägliche Messe hatten. Im Jahre 1742 wurde die im Jahre 1696 gegründete und noch jetzt bestehende Confraternita del sovegno (ital. Congregation) hierher versetzt, der im Jahre 1782 vom Kaiser Joseph II. die Kirche zu den Minoriten als Nationalkirche zugewiesen wurde. Bereits baufällig, brannte die Magdalenen-Kapelle nach der Johannisfeier am 12. Sept. 1781 dergestalt aus, daß sie abgebrochen werden mußte. Ueber diesen Brand schreibt Mozart an demselben Tage an seinen Vater, daß man, da fast Niemand helfen wollte, die Leute durch Prügel zum Löschen aufmunterte. „Man sagt, daß, seit Wien steht, keine solche schlechte Anordnung gewesen sei, als dieseomal. Der Kaiser ist halt nicht hier." Auch diese Kapelle war mit Grabsteinen von Außen bedeckt. Ogesser nennt u. a. „Johann Giester, Hof- und Kammerorganist, welches Amt er auch bei St. Stephan 28 Jahre bekleidet hat, † 1626."

7 Nach Vorlagen im Stadtarchiv wurde die Freimachung der Westseite des Domes von der vorgebauten Häuserreihe schon im Jahre 1733 in Vorschlag gebracht. Kaiser Joseph II. ordnete sie 57 Jahre später (1789) ebenfalls an, doch erst im Jahre 1792 wurde mit Abbrechung der linken Häuserreihe

Dies war der Schauplatz, auf dem Haydn nunmehr zum Jüngling heranreifen sollte. Sehen wir nun, wie es im Kapellhause aussah, welcher Art der Mann war, der hier regierte, wie die Schule gehalten wurde, wie die Kirchenmusik im Dome selbst bestellt war und welche Erfolge unser Sängerknabe in seinem nunmehrigen Aufenthalte erzielte.

Es gereicht den Altvätern Wiens zum besonderen Lobe, daß sie schon frühzeitig darauf Bedacht nahmen, der Musik eine Pflanzstätte zu errichten, und wenn dieselbe auch zunächst fast ausschließlich nur im Interesse der Kirche ihre Aufgabe suchte, war ihr doch auch damit eine einflußreiche Verbreitung geboten. Obwohl den berühmt gewordenen ähnlichen Anstalten, der Thomasschule in Leipzig, der Kreuzschule in Dresden nachstehend, haben auch in Wien Tausende ihre musikalische Ausbildung der Cantorei bei St. Stephan zu danken. Ausgerüstet mit dem nöthigen Wissen, wußten sie sich dann beim Eintritt ins bürgerliche Leben eine Existenz zu gründen und brachten Sinn und Liebe für die Tonkunst ins eigene Haus und in weitere Kreise.

Die Cantorei, in Jordan's „Schatz, Schutz und Schantz des Erzherzogthum Oesterreich" (Wien 1701) als „Civitatis Cantorey oder Herren-Cappel-Meisters-Wohnung" bezeichnet, wird urkundlich, vermöge Steueranschlags von allen bürgerlichen Lasten befreit, schon im Jahre 1441 genannt. Das alte früher bestandene Gebäude besingt noch Wolfgang Schmeltzl,[8] indem er die Stephanskirche „das g'wältig Tempelhaus" beschreibt:

Nichts mangelt was solch Ding betrifft.
Dreyhundert pfründ seind darein gestift,
Bistumb, Thumbherrn vnd Probstey.
Auch helt man aygne Cantorey,
Dartzu zwo Orgel gross vnd klein.

---

der Anfang gemacht, indem Kaiser Franz bei der Rückkehr von der Krönung in Frankfurt a. M. die Auslagen für die üblichen Ehrenpforten hierzu bestimmte. Die Häuser zur Rechten (Cantorei und beide Zinshäuser) wurden erst im October 1803 abgebrochen und erhielt somit der Platz von dieser Seite seine jetzige Gestalt.

8 Ein Lobspruch der hochl. weitberümbten Khüniglichen Stat Wienn in Oesterreich durch Wolffgang Schmeltzl, Schulmaister zun Schotten und Burger daselbst im 1548 Jar.

Im Jahre 1663 wurde dies Gebäude neu aufgeführt. Das Aeußere desselben, wie es bis zum Jahre 1803 bestand, ist u. a. auf den Stadtansichten von Huber und von Huefnagel, die Grundfläche auf den Plänen von Suttinger und von Steinhauser ersichtlich. Es war, wie wir gesehen haben, in seiner Breite an das der Straße zugekehrte Zinshaus, gegenüber der Goldschmiedgasse, angebaut. Die Hauptfront gegen den Friedhof und den ausgebauten Thurm hatte drei Stockwerk mit je sechs Fenstern und einigen Dachwohnungen. Die schmale nach Norden gekehrte Seite, die das vordere Zinshaus in der Länge etwas überragte, hatte ebenfalls drei Stockwerk, aber nur zwei Fenster Breite. Bei der ersten Nummerirung im Jahre 1775 erhielt die Cantorei oder (wie sie dann vorzugsweise hieß) Kapellmeisters-Wohnung die Nr. 858.

Ueber die Schulordnung geben die vorhandenen amtlichen Verordnungen früherer Jahre (1558, 1571)[9] genügenden Aufschluß und wenn dieselben auch im Laufe der Zeit manche Veränderung mögen erfahren haben, läßt sich doch aus dem Vorhandenen wenigstens ein annäherndes Bild geben, wie es auch zu Haydn's Zeit in dem alten Hause mag gehalten worden sein. Von Alters her lehrten hier der Cantor (später Kapellmeister), ein Subcantor und zwei Präceptoren in Musik und den nothwendigsten Schulgegenständen (in literis et musicis). Lehrer und Sängerknaben wohnten in der Cantorei und speisten auch beim Cantor, dem in früherer Zeit nebst seinem Gehalt noch eigens die Benutzung eines Weingartens zu Gebot stand, „damit er den Knaben und Präceptoren über Tisch einen guten Trunk gäbe". Alle Unkosten zahlte die Stadt und hatte beispielsweise der Cantor im Jahre 1571 eine monatliche Besoldung von 10 Fl. rhn., 14 Fl. für Brennholz und zu Weihnachten ein Jahr übers andere ein schwarzes Ehrenkleid. In frühester Zeit hatten die Lehrer auch in der nahegelegenen Bürgerschule die Schüler für die Kirchenmusik vorzubereiten. Wenn der Cantor oder einer der Unterlehrer zu musikalischen Aufführungen bei Hochzeiten,

---

9 Instruction vnd Ordnung. Wie es hinfuran zu Gemainer Stat Wienn Cantorey bey Sanct Steffans Thumbkhirchen gehalten werden solle. (Wiener Stadtarchiv 6/1571). Ueber die frühere Einrichtung (vor 1571) siehe Hormayr's Geschichte Wiens, V. B., p. CLXXXV.

Ladschafften, Mahlzeiten und Conducten erbeten wurde, erwartete man von seinem Pflichtgefühl, daß er Niemanden mit der Belohnung übernehmen und beschweren werde und auch dafür sorge, zu rechter Zeit (vmb die gewonliche Pyerglokhenzeit) heimzukehren, damit die Cantorei zur Nachtzeit könne gesperrt gehalten werden. Im Jahre 1663 erscheint zum erstenmale ein „Kapellmeister“.[10] Georg von Reutter, der diesen Posten zu Haydn's Zeit bekleidete, bezog als Gehalt jährlich 300 Fl., 24 Fl. Hofkleidgeld, 16 Klafter weiches Deputatholz = 48 Fl., 25 Fl. Kellerzins. Die Erhaltung der Sängerknaben wurde ihm besonders vergütet. Zahlreiche Emolumente und Nebenaccidentien vermehrten überdies seine Einnahme bedeutend. Näheres über ihn werden wir weiterhin erfahren.

Im Jahre 1571 zählte die Cantorei dreizehn „Singerknaben“; später verminderte sich die Zahl und hielt sich, vom Jahre 1715 angefangen, Jahrzehnte lang auf gleicher Höhe mit sechs Knaben. In der Verpflegung waren dieselben sehr gut gehalten; die Wahl der Speisen, an Fleisch- und Fasttagen, war in reichlicher Menge vorgeschrieben. Auch ein Trunk fehlte nicht: auf 10 Knaben anderthalb Seidl Wein, doch solcher, daß die Knaben „nit darum khrankh werden“. Im Jahre 1558 bezog der Cantor für jeden Knaben monatlich 4 Fl. 50 Kr. rhein. und hatte ihn dafür, die Kleidung abgerechnet, gänzlich zu verpflegen. In der Zeit, die uns zunächst beschäftigt, war das

---

10 Reihenfolge der Cantoren bei St. Stephan, mit dem Jahre 1463 beginnend: Thomas Liß, Kaspar Maubl, Kaspar Slußler, Georgius Stenneczl, Hans Launkbusch, Mathias Tutt, Wolfgang Gebhart, Kaspar Capus, Lucas Plaßmann, Michael Petauer, Simon Roy, Judas Pyerpant, Hilarius Runitsch, Mag. Wolf Khöberl, Quintin de la Court, Christoph Strauß, Johann Khrenzer, Johann Windtsauer. Kapellmeister: 1663, Wolfgang Ebner (1634 Organist bei St. Stephan; 1637 Hoforganist); 1665, Georg. Kappen; 1666, P. Augustin Kerzinger (früher Stiftsgeistlicher in Melk); 1678, Michael Stadler; 1679, Michael Zacher; 1712, Joh. Jos. Fux (später kais. Hofkapellm.); 1715 Georg Reutter (seit 1686 Organist); 1738, Georg Karl v. Reutter; 1772, Leopold Hofmann; 1793, Georg Albrechtsberger (1772—93 kais. Hoforganist); 1809, Jos. Preindl; 1823, Joh. Bapt. Gänsbacher; 1844, Jos. Drechsler; 1852, Gottfried Preyer (1844 überzähl. Vice-Hofkapellmeister, 1846 Hoforganist, 1862 wirkl. Vice-Hofkapellmeister).

Kost- und Pflegegeld bedeutend gestiegen, im Gegensatz aber wurden die Knaben sehr knapp gehalten. Für Kost, Verpflegung und Instruction der sechs Knaben wurden, nebst zweimaliger Kleidung im Jahr, Arzt und Medikamente, Barbier und alle übrige Nothdurft jährlich 1200 Fl. bezahlt; außerdem noch 75 Fl. Instructionsgebühr und 60 Fl. Zimmerbeihülfe. Auch Reutter erhielt nicht mehr. Und wenn er auch jährlich die Rubrik „Extra-Auslagen" in erfinderischer Weise auszubeuten verstand, ist doch die, nach Dies (S. 22) bisher gebräuchliche Annahme, Reutter habe für jeden Knaben 700 Fl. erhalten, in der eigentlichen Hauptsumme auf 200 Fl. zu reduciren.[11] Für das Singen bei Mahlzeiten erhielten die Knaben nach Belieben der Partheien Speise und Trank und wurde ihnen nebstdem noch der gebräuchliche Lohn gleich einem Gesellen (Kapellsänger) verabfolgt. Dieses Geld wurde in einer verschlossenen Büchse aufbewahrt und monatlich davon das Badgeld und kleine Bedürfnisse bestritten und der Rest unter sie gemeinschaftlich vertheilt.

Den Unterricht betreffend, zeigt ein Bericht vom Jahre 1604, daß man sich damals zu besserer Orientirung bei St. Michael (wo ebenfalls urkundlich schon im Jahre 1449 Cantor und Sängerknaben genannt sind) Raths erholte; doch fiel die Antwort nicht befriedigend aus, man fand die Zahl der Musikstunden viel zu gering. Sechzig Jahre später hatte es der damalige, aus Augsburg gebürtige Kapellmeister und kaiserliche Kammer-Organist Wolfgang Ebner mit den Knaben so weit gebracht, daß sie im Stande waren, die beim Hochamt erforderliche Musik „mit Gesang und allerlei Instrumenten" auszuführen.

In der Mitte des 18. Jahrhunderts war der Unterricht vertheilt auf Religion, Latein und die gewöhnlichen Schulgegenstände, und in der Musik auf Geige, Clavier und Gesang. Wir vermissen dabei die Generalbaßlehre, die noch unter Kapellmeister Zächer (1708) gelehrt wurde. Für den Gesangsunterricht war

---

11 Gegenwärtig kostet die Erziehung und Verpflegung der 9 Sängerknaben jährl. 5500—6000 Fl. Die Knaben werden im Gesang, im Klavier- und Violinspiel unterrichtet und stehen unter einem Hofmeister. Die Oberaufsicht führt der Domkapellmeister.

vorzüglich gesorgt, wenigstens mußten die Knaben tüchtige Treffer sein; es beweisen dies die aufgeführten schwierigen Messen und kürzern Kirchencompositionen. Eine vorzügliche Schule war hier durch die „Singfundamente" vom Hofkapellmeister Fux geboten: Uebungen, die in ihrer gebundenen Schreibart und fortschreitenden Schwere vorzugsweise zur Heranbildung fester Kirchensänger sich eignen.[12]

Die Schüler waren so weit vorgeschritten, daß sie selbst fähig waren, noch während der Schulzeit Andere zu unterrichten. So freute sich Haydn innig, als ihm sein jüngerer Bruder Michael zur Nachhülfe übergeben wurde. Auch Ignaz Holzbauer[13] erzählt in seiner Selbstbiographie, daß er von den Schülern der Domkirche in Gesang, Clavier und Streichinstrumenten unterrichtet wurde. Von ihm ist es, wie anderwärts bestätigt, daß im Kapellhause auch Komödien aufgeführt wurden, die Holzbauer aus Erkenntlichkeit für den empfangenen Unterricht für seine „Lehrer" gedichtet hatte. Dergleichen Vorstellungen, eigens zur Bildung der Knaben verfertigt, wurden noch ums Jahr 1790 abgehalten.[14] Die Schüler wirkten übrigens schon im 16. Jahrhundert auch außer Haus, bei den Rathhaus- und Zeughaus-Komödien mit.[15] Ebenso wurden sie zu Haydn's Zeit zu auswärtigen theatralischen Aufführungen beigezogen,

---

12 Die Singfundamente von Joh. Jos. Fux (in seiner eigenen Handschrift) sind Eigenthum des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

13 Ignaz Holzbauer, geb. 1711 zu Wien, war 1745 beim Theater nächst der Burg als Musikdirecter angestellt. Er kam später als Oberkapellmeister nach Stuttgart und starb 7. April 1783 zu Mannheim als Kurpfälz. Kapellmeister und Hofkammerrath. Von seinen zahlreichen Compositionen aller Art hatte die Oper „Günther von Schwarzburg" den meisten Erfolg. Ausführl. über ihn giebt Fétis (Biogr. univ. des Musiciens). Seine Selbstbiographie findet man in der Musik. Correspondenz, Speyer 1790, S. 107 und 132. Mozart schrieb aus Mannheim (1. Nov. 1777) mit vieler Achtung über ihn (siehe Mozartbriefe von Nohl, S. 81).

14 Wiener Theater-Almanach auf das Jahr 1794, S. 50.

15 Aehnliches finden wir in London, wo die Zöglinge der Westminster-Abtey häufig in Oratorien und Theatervorstellungen mitwirkten oder auch selbst solche Aufführungen veranstalteten, wie z. B. 1732 Händel's „Esther" im Hause ihres Meisters Bernhard Gates. (Vergl. Friedrich Chrysander's G. F. Händel, Bd. II, S. 270.)

und hier lernen wir auf einem Umwege sogar zwei seiner Mitschüler kennen. Das Wiener Diarium bringt nämlich die ausführliche Beschreibung eines lateinischen Schauspieles „Constantinus, durch die Kraft des Kreuzes des Maxentii Besieger", mit Musik von Reutter, das am 16. Dec. 1743 auf dem großen neuen Theater bei den Jesuiten aufgeführt wurde. Die Kaiserin mit großem Gefolge und zahlreiche hohe Persönlichkeiten wohnten der Vorstellung bei. Auf der Bühne waren 215 Personen beschäftigt, sämmtlich Schüler höherer und niederer Klassen aus dem Schotten- und Klosterneuburger Stift, dem Jesuiten-Collegium, der Bürgerschule und aus dem Kapellhause. Auch die musikalischen Zwischenspiele, die Musik zu den Gesängen, Tänzen und Schlachten wurden von Studirenden ausgeführt. Die beiden Mitschüler Haydn's, die Discantisten Leopold Tepser und Franciscus Wittmann, gaben die Rollen der Andromeda und Pallas; Ferdinand Schalhaas, Bassist vom Domchor (1772 als Violinist in der Tonkünstler-Societät genannt), sang den Jupiter. Die bei diesen Vorstellungen übliche Prämien-Vertheilung durch die Monarchin wurde diesmal drei Tage später vorgenommen. [16]

Der Kirchendienst bei St. Stephan war ziemlich anstrengend; es waren zwei Chormusiken zu versehen, von denen eine täglich beim Hochamt mitwirkte; ferner wurden die Vesperu noch mit allen Unterabtheilungen eingehalten. Dazu kamen die häufigen Feste, Processionen, Todtenämter, die, sammt den Musiken in Privathäusern, den Schülern nur spärliche Zeit zum eigentlichen Studium übrig ließen. Trat dann die Zeit ihrer Mutirung ein, waren sie, den Hofsängerknaben gegenüber, welche mit Reisegeld in die Heimat oder mit einem Stipendium zu weitern Studien versehen wurden, dem Zufall, der eigenen Sorge preisgegeben. Nur einmal ist im Verlauf des ganzen 18. Jahrhunderts ausdrücklich einer „Raths-Verwilligung" erwähnt, derzufolge im Jahre 1719 den beiden „gewesten Capellknaben" Tobias Seitl und Stanislaw Schmiedt als ein Recompens und Kirchen-

16 Die Auflösung des Jesuitenordens im Jahre 1773 machte auch ihren weltl. Komödien ein Ende. Schlager erwähnt einer noch im MS. erhaltenen musik. dramat. Vorstellung vom Jahre 1677 unter dem Titel „Pia et fortis mulier", die Musik von dem berühmten Joannes Casperus Kerl (Vergl. J. E. Schlager's „Wiener Skizzen", Bd. III, S. 211 fg. u. 240.)

gefäll, und „auf ihr gehörig Anlangen“ 18 und 40 Fl. verabfolgt wurden.

Bevor wir in den Dom eintreten, um daſelbſt mit dem Stand der Kirchenmuſik bekannt zu werden, müſſen wir des Mannes beſonders gedenken, unter dem Haydn volle zehn Jahre ſeiner Jugend verlebte, jener Zeit, über die er ſelbſt in zartfühlender Weiſe ſich nie ſo recht ausgeſprochen hat. Haydn's Vorgeſetzter verlangt um ſo nothwendiger eine eingehendere Beſprechung, als über ihn, ſoweit es ſeine Stellung am Dom betrifft, meiſtens nur ſpärliche, ungenaue und verwirrende Nachrichten verbreitet ſind. Reutter's Name wäre freilich längſt der Vergeſſenheit anheimgefallen, wenn er nicht in Verbindung mit Haydn eine gewiſſe Bedeutung erlangt hätte. Seine Leiſtungen als Künſtler haben der Zeit ihren Tribut gezahlt, nur hier und da wird noch eine ſeiner vielen Kirchencompoſitionen aufgeführt; als Menſch lernen wir in ihm vorzugsweiſe nur einen rückſichtsloſen, habgierigen und aufgeblaſenen Charakter kennen.

Georg Karl Reutter (gewöhnlich nur mit dem erſten Vornamen bezeichnet) war zu Wien am 6. April 1708 geboren [17] und der Sohn des Domkapellmeiſters, Hof- und Kammerorganiſten Georg Reutter. [18] Das Wiener Diarium erwähnt des

---

17 Der vollſt. Taufname iſt Johannes Adamus Joſephus Carolus Georgius. (Reg. d. Dompf.) Reutter's Geburtsjahr wurde bisher allgemein mit 1705 oder 1709 angegeben. Man findet häufig die Schreibart Reitter; Vater und Sohn ſchrieben ſich jedoch Reutter.

18 Georg Reutter, geb. 1656 zu Wien, wurde 1686 Organiſt bei St. Stephan, 1700 Hof- und Kammerorganiſt. Ueberdies gehörte er der Hofkapelle als Theorbiſt vom Jahre 1697—1703 an. Im Jahre 1712 erhielt er an Stelle des J. J. Fux, der nach Zächer's Tode Eſſential-Kapellmeiſter bei St. Stephan wurde, die Kapellmeiſterſtelle beim Gnadenbild daſelbſt und gleichzeitig 3 der Sängerknaben zur Verpflegung. 1715 rückte er an Stelle des zum Hofkapellmeiſter ernannten Fux zum erſten Domkapellmeiſter vor, behielt aber die Stelle beim Gnadenbild bei. Im Jahre 1728 jubilirt, trat er dieſen Poſten an Joh. Georg Reinhard ab, behielt dagegen alle 6 Sängerknaben. Im Gutachten des Geſuches der Witwe Reutter's (vergl. v. Köchel's J. J. Fux, S. 252 und 451) rühmt Fux Reutter's zu jeder Zeit geleiſteten

Sohnes zuerst im Jahre 1726 als Organisten im hochfürstlichen Stift der Klosterfrauen zur Himmelspforte (bei einer Orgelprobe, ein Werk des Christoph Pantzner, gest. 1761). Am 1. März 1731 wurde Reutter zum Hofcompositor ernannt; im Jahre 1738 folgte er dem Vater im Amt als Domkapellmeister und behielt diese Stelle auch nach seiner im Sept. 1746 erfolgten Ernennung zum zweiten Hofkapellmeister bei. Er hatte als solcher alle Kirchen-, Kammer- und Tafelmusik bei Hof zu dirigiren. Obwohl er schon damals den weitesten Einfluß auf die Angelegenheiten der kais. Hofkapelle nahm und nach Jubilirung des Predieri (1751) factisch leitender Hofkapellmeister wurde, ward er doch erst nach dem Tode Predieri's, im Jahre 1769, wirklicher erster Hofkapellmeister. Zur Zeit Reutter's wurde der Stand der Hofkapelle aufs äußerste beschränkt, ja es kam so weit, daß bei der Regulirung im Februar 1751 die gesammte Hofmusik um die Summe von 20,000 Fl. an Reutter in Pacht gegeben wurde. Er nutzte diese Machtvollkommenheit nach Kräften aus und ließ die Hofkapelle nach und nach so sehr verkommen, daß sie sein Nachfolger Gaßmann im kläglichsten Zustande vorfand. Interessant sind die von Köchel veröffentlichten Gutachten des Hofkapellmeisters Fux über Reutter (von 1724—33). Im Jahre 1724 wünscht Reutter als Scolar auf der Orgel in der Hofkapelle aufgenommen zu werden; bald darauf verrichtet er als überzähliger Organist des Vaters Dienst und empfiehlt ihn Fux zur einstweiligen Unterstützung, da er „die Orgel fein spielet und in der Composition Gutes hoffen läßt". Dann schlägt er ihn seiner Brauchbarkeit halber zum Hofcompositor vor und sein Gehalt, anfangs 400 Fl., steigt rasch auf 1200 Fl. (Seine Mehrforderung nennt Fux „ein unzeitiges Begehren".)

---

virtuosen Dienste und sein Accompagnement bei den Opern. Als Kirchencomponist war Reutter wohl geschätzt, ohne gerade hervorzuragen. Er starb im 82. Lebensjahre am 29. Aug. 1738. Wie mir Hr. Prof. P. Wilh. Neumann im Stifte Heiligenkreuz auf mein Anfragen mittheilte, besitzt das Stift ein Diplom, nach welchem Reutter vom Grafen Franz Sforza, des h. röm. Reiches Fürst, in Rom am 8. Jan. 1695 die Ritterwürde ertheilt wurde, welches Ernennungsrecht die Familie Sforza vom Papste Paul III. im Jahre 1539 erhielt. — Reutter's zweitgeborner Sohn Karl (Carolus Josephus), geb. am 6. Mai 1699, war ebenfalls Organist bei St. Stephan seit dem Jahre 1720; er starb am 15. März 1736.

Zahlreiche kirchliche und dramatische Werke bezeugen, daß Reutter sehr fleißig gewesen. Das Stift Klosterneuburg allein besitzt von ihm 29 Messen, ein Requiem und eine große Anzahl kleinerer Kirchencompositionen. Oratorien und Opern sind namentlich im Stifte Heiligenkreuz, auf der kais. Hofbibliothek und im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien in Menge vorhanden. Die früheste Erwähnung einer Oper von Reutter geschieht im Jahre 1727 zum Namenstag der Kaiserin Elisabeth. Von da an wurde fast jährlich ein dramatisches Werk von ihm, meist zum Namens- oder Geburtstag des regierenden Kaiserpaares oder eines kaiserlichen Mitgliedes bei Hofe aufgeführt, wobei häufig auch Erzherzoginnen mitwirkten. Auch wurden bis zum Jahre 1740 jährlich zur Fastenzeit seine Oratorien mit italienischem Texte in der Hofburgkapelle gegeben. Reutter's Kirchencompositionen zeichnen sich fast durchgehends durch äußern Glanz und feurig bewegte Instrumentirung aus und wurden daher an Festtagen mit Vorliebe gewählt. „Rauschende Violinen à la Reutter" sind sprichwörtlich geworden. Seine sogenannte Schimmelmesse[19] wurde noch vor etwa 20 Jahren beim Frohnleichnamsfest bei St. Stephan aufgeführt. Burney hörte bei seinem Wiener Besuche im Jahre 1772 in der Domkirche eine Reutter'sche Messe und nennt sie mattes, trockenes Zeug (dull, dry stuff); man könne von dieser Musik höchstens sagen: sie mache viel Geräusch und sage dabei doch sehr wenig.[20] Es finden sich jedoch unter Reutter's kleinern Werken immerhin auch solche von würdigem Charakter und es fordert die Billigkeit, hier auch ein, mit Burney fast gleichzeitiges Urtheil zu er-

---

19 Reutter hatte diese Messe die freie Benutzung einer Hof-Equipage eingebracht, nach welcher er sich sehnte. Er ließ in dieser Absicht das Dona nobis sich im $^{12}/_{8}$ Takt bewegen, den bekannten Hexameter aus Virgil's „Aeneide" zu Grunde legend: Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum. Der Kaiserin entging die Anspielung nicht. „Das hat sich ja wie Pferdegetrampel ausgenommen", äußerte sie zu Reutter, worauf dieser gestand, er habe damit bei seinem vorgerückten Alter den Wunsch nach einem Wagen ausdrücken wollen. Am nächsten Morgen war sein Wunsch erfüllt — eine stattliche Carrosse mit einem prächtigen Schimmelpaar hielt vor dem Hause und wartete die Befehle des Hrn. Hofkapellmeisters ab.

20 Great noise and little meaning characterized the whole performance. Chs. Burney, the present state of Music in Germany. I, p. 357.

wähnen, das freilich einen starken Contrast zum Vorgesagten bildet. Das Wiener Diarium[21] nennt Reutter als den „unstreitig stärksten Componisten, das Lob Gottes zu singen, das Muster aller hiesigen, in dieser Sphäre arbeitenden Männer. Denn wer weiß besser als er das Prächtige, das Freudige, das Frohlockende, wenn es der Gesang erfordert, auszudrücken, ohne in das Profane und Theatermäßige zu verfallen? Wer ist pathetischer, harmoniereicher als eben er, wenn der Gesang eine Traurigkeit, eine Bitte, einen Schmerz verlangt? Seine Messen ziehen jederzeit eine Menge musikalischer Zuhörer nach sich, und jeder geht erbaut, gewonnen und belehrter hinweg."

Vorhandene Amtsberichte klagen Reutter der Fahrlässigkeit im Dienste an und geben ein trübes Bild von seinem Benehmen seinen Kunstcollegen und vorgesetzten Behörden gegenüber. So war ihm unter anderm die Anstellung des Chorregenten Ferdinand Schmidt als Kapellmeister beim Gnadenbild (einer zweiten und kleinern Musikkapelle bei St. Stephan, über die wir später hören werden), auf die er trotz seiner beiden Stellen selbst spekulirt hatte, ein Dorn im Auge und brachte ihn mit Bürgermeister und Stadtrath in arge Collision. Auf seinen Versuch, die schon geschehene Wahl in gehässiger Weise rückgängig zu machen, erfolgte ein umfangreiches, geharnischtes Promemoria der Stadtbehörde an die Nieder-Oesterr. Regierung, worin Reutter's Anklage Punkt für Punkt widerlegt wird. „Reutter (heißt es u. a.) fände ohnedies in seinem doppelten Amt Beschäftigung genug; nachdem er aber beim gewöhnlichen Kirchendienst am allerwenigsten anzutreffen sei und öfter die ganze Woche hindurch kaum ein- bis zweimal den Chor frequentire, stehe es zu vermuthen, daß er auch beim Frauenbild eine gleiche Fahrlässigkeit bezeigen werde. Es scheine wirklich, daß dergleichen Kapellmeister, wann sie einmal bei Hof engagirt seien, sich schon zu hoch schätzen, derlei Privatdienste vorzustehen. Reutter, mit seinen vielfältigen Verrichtungen und ergiebigen Einkommen gar wohl beschlagen, solle einem andern meritirten Manne auch einen geringen Gehalt um so eher überlassen, als

---

21 Wiener Diarium, 1766, Nr. 84. Anhang: Gelehrte Nachrichten. XXVI. Stück.

der Schwiegervater Schmidt's, R. Neubauer (richtiger Georg Neuhauser, ehemaliger Meßner bei St. Stephan) der Domkirche große Wohlthaten erwiesen und die große Orgel, die über 10,000 Fl. gekostet, aus eigenen Mitteln habe verfertigen lassen." Man suchte also zugleich einen Act der Dankbarkeit auszuüben. Als Bescheid auf die Eingabe des aufgeregten Stadtraths erfolgte umgehend die Bestätigung der Ernennung Schmidt's von Seite der Regierung. (Nach Schmidt's Tode im Jahre 1756 erhielt aber Reutter diese Stellung dennoch.)

Ein andermal suchte Reutter den nunmehrigen Kapellmeister Schmidt bei einer freigewordenen Altistenstelle zu überholen, und abermals entschied der Stadtrath zu Gunsten des Letztern, „da sich Reutter gar wohl mit seinem Theil begnügen könne". Ein derber Verweis erfolgte später auch über Nachlässigkeit bei den Aufführungen: „die Kirchenmusik werde immer schlechter wegen übelklingender Zusammenstimmung, die dem gesammten, der Andacht abwartenden Volk vielmehr zu einer Gemüths-Zerstreuung und zum Ekel, denn als anmuthige christliche Auferbauung gereiche. Dies komme daher, daß die aufgestellten und besoldeten Essential-Musici (beim Haupt-Chor) entweder gar nicht erscheinen oder meistens in der Musikkunst wenig erfahrene Leute oder gar nur Anfänger zum Dienst abschickten" (ein Umstand, der allerdings noch heutzutage in manchen Kirchen zu rügen wäre).

Am 27. Nov. 1731 vermählte sich Reutter mit Ursula Anna Theresia Holzhauser[22], geb. am 22. Oct. 1708 zu Wien, einer Tochter des Heinrich Holzhauser, Componisten und Musikdirectors der Kapelle der verwittweten Kaiserin Amalie und Mitglied der Chormusik bei St. Stephan (gest. 8. März 1726, 51 Jahre alt).[23] Therese war eine vortreffliche Sängerin,

22 In Schilling's Univ. Lexicon d. Tonkunst, Bd. V, ist Therese Holzhauser irrthümlich als Reutter's Schwester bezeichnet. Bei Fétis, der den Vater und die Söhne Reutter's ganz unverständlich vermengt, sowie bei Gerber ist Therese Holzhauser gar nicht genannt.

23 Zwei Söhne, Franz und Franz Ignaz Holzhauser, waren als Sänger beim Gnadenbild im St. Stephansdome, ein dritter, Domenico, war als Tenorist in der Hofkapelle angestellt. Franz gest. 5. Juni 1743, 42 Jahre alt; Franz Ignaz gest. 25. Mai 1750, 38 Jahre alt; Domenico gest. 13. Jan. 1772, 54 Jahre alt.

die Haydn, als unter Einem Dache mit ihr lebend, oft genug wird Gelegenheit gehabt haben zu hören. Drei Jahre ſang ſie unentgeltlich in der Oper und bei Hoffeſten, wurde dann als Hofſängerin im Jahre 1728 mit einem Gehalt von 750 Fl. und ſchließlich mit 3500 Fl. angeſtellt.[24] Nebſtdem wurden ihr auch zur Tilgung ihrer Schulden 4000 Fl. zugeſtanden. Eine Anzahl Gutachten des Hofkapellmeiſters Fux aus den Jahren 1728 bis 1734 theilt v. Köchel mit. Indem ſie Fux zur Anſtellung anempfiehlt, lobt er wiederholt ihre makelloſe treffliche, drei Octaven umfaſſende Stimme, ihren Triller und namentlich ihre Feſtigkeit in der Muſik, ſodaß ſie alles prima vista ſinge, „welches ihr wenig Sängerinnen nachthun können — ſie ſcheine zur Muſik geboren". Obwohl als activ angeführt, ſang ſie doch ſchon im Jahre 1766 nicht mehr öffentlich, bezog nach dem Tode ihres Mannes ein eigenes Haus in der Vorſtadt Landſtraße und ſtarb daſelbſt als wohlhabende Frau am 7. April 1782 im 74. Lebensjahre; nebſt verſchiedenen Legaten beſtimmte ſie auch 500 Fl. zur Ableſung von tauſend Meſſen für ihr Seelenheil.[25]

Reutter, der ſo häufig Gelegenheit hatte, beim Einſtudiren und Aufführen ſeiner für Hoffeſte beſtimmten dramatiſchen Werke mit den Mitgliedern des kaiſerlichen Hauſes in Berührung zu kommen, wußte ſich mit ſeinem Tacte in dieſen hohen Kreiſen zu bewegen und war hier wohl gelitten. Am 21. April 1740 wurde er noch unter Kaiſer Karl VI. (der auch bei Reutter's Erſtgeborenem Pathenſtelle vertrat) in den öſterreichiſchen Adelsſtand erhoben, und zwar „in Berückſichtigung der treuen und langjährigen Dienſte ſeines Vaters und ſeiner eigenen vortrefflichen Eigenſchaften, ſtattlichen Erfahrenheit und bisher

---

24 In der langen Liſte der Hofſängerinnen bezogen nur Mar. Landini-Conti (geſt. 1722) und M. A. Lorenzini-Conti (ausgetreten 1732) einen höhern Gehalt (4000 Fl.). Vergl. v. Köchel: Die kaiſ. Hof-Muſikkapelle, S. 75 fg.)

25 Thereſe Holzhauſer ſchloß die ältere Liſte der Hofſängerinnen ab. Nach langer Pauſe finden wir im Jahre 1818 nur noch zwei Namen in dieſer Rubrik: Anna Wranizky (bis 1848) und Thereſe Grünbaum, Tochter des bekannten Kapellmeiſters Wenzl Müller (bis 1867). v. Köchel: Die kaiſ. Hof-Muſikkapelle.

geleisteten guten Dienste und dadurch erworbenen Meriten". [26] — Gegen Ende der 50er Jahre scheint Reutter durch Gluck, Hasse, Jos. Scarlatti und Traetta aus seiner bevorzugten Stellung verdrängt worden zu sein. Als letztes Werk, das von Reutter bei Hofe aufgeführt wurde, ist genannt „il Sogno" von Metastasio, componimento dramatico in 1 atto, von der Erzherzogin Marianne und zwei Hofdamen in den kaiserlichen Gemächern im Jahre 1756 gesungen und im folgenden Jahre wiederholt. Bei den im Jahre 1760 abgehaltenen Vermählungsfeierlichkeiten des Erzherzogs (nachmaligen Kaisers) Joseph wurde die Leitung der Hofmusikfeste mit Beseitigung Reutter's gradezu Gluck übertragen.

Georg Edler von Reutter verschied am 12. März 1772 im 63. Lebensjahre. Im Gegensatz zu seinem Vater, dessen Begräbniß nach testamentarischem Wunsche ohne jedes Gepränge mit den möglichst geringsten Unkosten stattfand, wurde der Leichnam des Sohnes mit allem erdenklichen Pomp unter Begleitung von 35 Priestern verschiedenen Ranges in einer Gruft bei St. Stephan beigesetzt. Reutter's Porträt existirt als Kupferstich (ohne Namensangabe des Künstlers), als Oelgemälde (Museum der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien) und als Pastellzeichnung (Musikzimmer der Sängerknaben des Stiftes Heiligenkreuz bei Baden nächst Wien). Es zeigt einen schön geformten Kopf mit intelligenten, etwas strengen Gesichtszügen. In dem genannten Stifte, das Reutter testamentarisch bedachte, liegt auch sein erstgeborner Sohn Marianus (Klostername für Carolus) Reutter von Reitersfeld begraben, der im Jahre 1790 zum Abt dieses Zisterzienser-Stiftes gewählt wurde und in Wien im Heiligenkreuzerhof an Altersschwäche und erblindet am 21. Oct. 1805 verschied. Marianus war im Kapellhause zu Wien am 11. Jan. 1734 geboren, stand also mit Haydn in fast gleichem Alter; jedenfalls lebten Beide im Dezennium 1740—50 als Spielkameraden in täglichem Verkehr.

---

26 Die Beschreibung des Wappens giebt Dr. Const. v. Wurzbach, Biogr. Lexicon des Kaiserth. Oesterreich, 25. Theil, 1873, S. 367. Das Wappen ist auch auf des Sohnes Grabstein im Stifte Heiligenkreuz bei Baden angebracht.

Für sein Stift ließ Marianus u. a. die große Orgel vom Wiener Hof-Orgelbauer Ignaz Kober (gest. 17. Sept. 1813) erbauen.

Reutter's Nachfolger als Domkapellmeister war Leopold Hofmann (zugleich Chordirector bei St. Peter, gest. 17. März 1793), derselbe, dem Mozart im Mai 1791 als Adjunct beigegeben wurde und dadurch die nächste Anwartschaft auf die Domkapellmeisterstelle gehabt hätte.[27]

Die Musikkapelle bei St. Stephan war dem Magistrat als Administrator der St. Stephanskirche unterstehend. Alle Kirchenrechnungen wurden demselben vorgelegt und von ihm erledigt. Bei Neubesetzungen reichte die Wirthschafts-Commission das jeweilige Gesuch bei der Kaiserin ein, deren Entscheidung den Ausschlag gab. Zur Zeit Haydn's existirten im Dome zwei Musikkapellen: die Haupt- oder Essential-Musikkapelle und die Kapelle beim Gnadenbild. Wir haben es zunächst mit der Erstern zu thun.

In früherer Zeit, z. B. 1571, bestand der Musikchor aus dem Cantor, Subcantor, Organisten, den Kapellsängern und Sängerknaben, einigen Violinisten und Contrabassisten sammt dem Thurner und seinen Gesellen für Posaunen, Trompeten und Pauken. Im genannten Jahre verordnete der Stadtrath: es sollen zu Baß, Tenor und Alt (Letztere waren Falsettisten, d. h. weder Knaben noch Castraten) nicht mehr als je 3 (die 2 Präceptoren mit inbegriffen), und zum Dienst 12 oder 13 Knaben gehalten werden. Die Zahl der Letztern ging, wie schon erwähnt, bald bis auf 6 herab; die übrigen Sänger erhielten sich bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts immer auf gleicher Höhe: 9 Vocalisten und einige Extrasänger. (Als höchster Stand — wohl vermehrt durch die Sänger beim Gnadenbild — ist bei dem am 15. Aug. 1716 abgehaltenen Te Deum für den Sieg bei Carlovicz der Vocalchor außer den 6 Discantisten angegeben mit je 5 Altisten, Tenoristen und Bassisten.) Mit Beginn des 18. Jahrhunderts

---

27 Vergl. O. Jahn's Mozart, 2. Aufl., I. S. 717. Das Todesjahr Hofmann's, mit 1792 angegeben, ist zu berichtigen. Siehe auch Bd. II. S. 594.

sind neben den Streichinstrumenten (dabei auch Gambe) und Posaunen noch Cornett und Fagott genannt. An Hauptfesten, wenn der kaiserliche Hof in großer Gala nach St. Stephan fuhr, spielte dort die kais. Hofkapelle. Bei andern Festen wurden wenigstens die „kaiserlichen Herren Trompeter" beigezogen. Im Jahre 1754 wurde der päpstlichen Ordnung gemäß auf Befehl der Kaiserin der Gebrauch von Trompeten und Pauken, als die Andacht störend, hier und in allen Kirchen untersagt; doch waren gedämpfte Trompeten, das sogenannte „Clarinblasen", gestattet.[28] Die Auslagen für die Kapelle (die Knaben nicht mitgerechnet) betrugen im vorigen Jahrhundert durchschnittlich jährlich circa 4500 Fl., selten weniger, einigemal bedeutend mehr, z. B. in den 40er Jahren über 6000, im Jahre 1788 sogar über 8000 Fl. Davon kamen auf die Vocalisten regelmäßig 1170 Fl. nebst 108 Fl. Kleidgeld und außerdem noch 240 Fl. Choraladjuta, Norategeld u. s. w.[29] Der Thurner und seine Gesellen wurden besonders bezahlt, z. B. im Jahre 1741 „denen 5 Instrumentisten ihre jährl. Besoldung mit 650 Fl. sammt Kleidgeld 60 Fl., wegen des Thurmanblasens 60 Fl., Norategeld 4 Fl."[30] — Wie wir dies bei den Sängerknaben gesehen haben, gaben schon, die großen, weiter unten erwähnten Feste und Processionen abgerechnet, die gewöhnlichen täglichen Musikaufführungen bei den Hochämtern, zahlreichen Vespern, Litaneien und Hymnen auch den Musikern vollauf Beschäftigung. Auch beschränkte sich der Dienst nicht auf St. Stephan allein, denn die Kapelle wurde häufig zur Verstärkung oder Vertretung

---

28 Clarin blasen, die sanftere Behandlung der Trompeten (mit Dämpfern), als Gegensatz zum Prinzipal blasen. Das Volk entbehrte nur ungern die ihm lieb gewordenen Lärminstrumente; sie wurden daher im Jahre 1767 bei Abhaltung eines Te Deum für die glücklich überstandene Krankheit der Kaiserin zum erstenmal wieder, aber einstweilen nur „mit Erlaubniß des Hofes" gestattet und weiterhin bei hohen Festen und Processionen mit jedesmaliger Bewilligung der weltlichen, in Verbindung mit der geistlichen Behörde.

29 Gegenwärtig betragen die Unkosten für den Dom-Chor jährlich bei 8000 Fl.

30 Im Jahre 1784 wurde die Essential-Musik im Dome durchaus regulirt.

der Hofkapelle, wenn diese anderwärts beschäftigt war, ausgeborgt, wofür sie besonders honorirt wurde. So finden wir sie beigezogen zu den solennen Aemtern, Te Deum und Litaneien in verschiedenen Kirchen Wiens: in der Hofburgkapelle, bei den Jesuiten, Schotten, Dominikanern, Augustinern, Kapuzinern, Karmelitern, Paulanern, Ursulinerinnen, Schwarzspaniern von Montserat, bei St. Joseph, in der Xaveri- und Favoritkapelle; und anderwärts in Schönbrunn, Laxenburg und Klosterneuburg. Aus den vorhandenen Quittungen geht hervor, daß sich der kaiserliche Hof seit dem Jahre 1647 der Kapelle bei St. Stephan häufig bediente. Anfänglich mit monatlich 50 Fl. honorirt, wurde später jede einzelne Dienstleistung besonders berechnet und erfolgte die Entlohnung häufig erst nach Jahren und dann noch nur auf wiederholtes Begehren und mit Abzug.[1] Aus einer derartigen, aus den Jahren 1710 und 1711 herstammenden Schuldforderung von 2580 Fl., die erst im Jahre 1723 in vierteljährigen Raten beglichen wurde, ergiebt sich, daß diese „Wiener Stadt- oder Extra-Musikanten" unter Kaiser Joseph I. auch in der Oper und beim Ballet verwendet wurden.

Der Stand der Domkapelle war zur Zeit Haydn's (1740—50) außer dem Kapellmeister fast unverändert folgender: ein Subcantor, zugleich Violinist (Adam Gegenbauer); ein erster Organist (Anton Reckh); 11 Streichinstrumentisten (Accessisten und Privatsubstitute mit inbegriffen) mit Jahresgehalt von 250 bis 40 Fl. Von Bläsern sind nur genannt: 1 Cornettist (Andr. Wittmann) und ein Fagottist (Jakob Payer); für Posaunen, Trompeten und Pauken wurden auch jetzt noch die kais. Hoftrompeter und der Thurnermeister und seine Gesellen beigezogen. Im Ganzen war der Domchor, 9 Vocalisten und 3 Extra-Vocalisten mit inbegriffen, 31 Personen stark; mehrere Musiker dienten gleichzeitig bei der Gnadenbild-Kapelle. Organist Reckh (der Name ist im verflossenen Jahrhundert häufig vertreten), früher Violinist (gest. 1759), war der Nachfolger des

---

[1] Cameral-Zahlamts-Rechnungen im Archiv des k. k. Finanz-Ministeriums. — Auch unter Joseph I. hatten die Mitglieder der damals sehr kostspieligen Hofkapelle durch Unordnung in Auszahlung der Gehalte zu leiden. Siehe v. Köchel's J. J. Fux, S. 220.

im Jahre 1736 verstorbenen Karl Reutter; er bezog 150 Fl. jährl. Gehalt und fast ebensoviel an Deputat. Von ihm wird noch jetzt ein, für einen Geistlichen gestiftetes Requiem jährlich an einem bestimmten Tage aufgeführt. Unter den Violinspielern ist auch ein Georg Jg. Keller (später Mitglied der Hofkapelle) genannt, der für Haydn verhängnißvoll wurde, da er wahrscheinlich durch seine Vermittelung das Haus seiner nachherigen Schwiegereltern kennen lernte. — Ueberblickt man die Reihe der hier angestellten Musiker zur Zeit Haydn's und zurück bis zu Anfang des Jahrhunderts, so treten als die Hervorragenderen meist nur jene hervor, die zugleich Mitglieder der Hofkapelle waren, z. B. aus früheren Jahren Gambist Franz Hueffnagel, die Violinisten Joh. Muffat und Heinrich Ponheimer, und zu Haydn's Zeit: Cornettist Andreas Wittmann (in der Hofkapelle als Oboist und von Fux sehr gelobt; er starb 1767 im 98. Lebensjahre); Cellist und Contrabassist Franz Cammermayer (gest. 1760); die Violinisten Franz Reinhard (der auch bei Dittersdorf genannt wird), Jos. Adam und Joh. Alber; Altist Anton Pacher; Tenorist Jos. Timer, und der von Fux rühmlichst hervorgehobene Posaunist Leopold Ferdinand Christian (gest. 1783). Die Familie Christian versah beinahe ein volles Jahrhundert (1679—1783) den Posaunistendienst in der Hofkapelle und im Dome. Fux sagt, „daß dieses Instrument denen Christian angeboren sei", nennt den Vater (Leopold) auf seinem Instrument den ersten Virtuosen in der Welt, und bezeichnet Leopold Ferdinand als einen Musiker, „welcher in seinem Instrument seines Gleichen nit findet, auch schwärlich mehr einer zu hoffen ist".[32] Die gleiche Liebe zum Musikerberuf hat sich in vielen Wiener Familien von Sohn zu Sohn fortgeerbt; so finden wir in der Hofkapelle und bei St. Stephan wiederholt die Familien Wittmann, Hoffmann, Aechy, Ponhaimer, Muffat, Reinhard, Krottendorfer, Cammermayer, Pöckh, Graf, Angermayer, Zäch, Gfur, Teyber, Schallhaas, Stadler, von denen Manche noch in unsere Zeit hineinreichen. Als im Jahre 1771 die Tonkünstler-Societät (jetzige „Haydn-Verein") durch Florian Gaßmann gegründet wurde,

32 v. Köchel: Joh. Jos. Fux, S. 410, Nr. 127.

waren die Musiker von St. Stephan unter den Ersten, welche dem Vereine beitraten.

Die Musikkapelle beim Marianischen Gnadenbild, die zweite und kleinere Kapelle bei St. Stephan, war selbständig und besonders fundirt. Auf dem prächtigen silbernen Tabernakel des Hochaltars befand sich wie noch heute ein mit Edelsteinen reich geschmücktes Gnadenbild, die h. Maria darstellend. Dies Bild wurde auf Bestellung eines ungarischen Bauern angefertigt und gelangte in die Kirche zu Pötsch (Böcz) bei Erlau in Ungarn, wo es als Thränen-vergießendes Wunderbild bald das Ziel zahlreicher Wallfahrten wurde. Im Jahre 1797 nach Wien gebracht und durch Procession und Ausstellung in verschiedenen Kirchen gefeiert, fand es endlich im Dome seine bleibende Stätte. Unter den Personen, welche dies Bild als Zeichen ihrer Verehrung mit Opfern bedachten, befand sich auch der Wiener hofbefreite[33] Handelsmann Michael Kurz, der es laut Stiftungsbrief in seinem Testamente vom Jahre 1706 zum Universalerben einsetzte unter der Bedingung, daß „davon die Musik, dann die Trompeten und Pauken-Chöre bei der nachmittägigen Litanei und bei dem jährlich am Michaelitage für den Stifter abzuhaltenden Hochamte erhalten und bestritten werde". Die dafür entfallene Summe betrug 15000 Fl. Von einer kleineren Stiftung des Franz Leopold von Bestenburg (etwas über 4000 Fl.), im Jahre 1709 zur Vermehrung und Unterstützung der Kapelle überhaupt bestimmt, wurden 3 Extra-Musiker angestellt und erhielt die Gesammtmusik jährlich 100 Fl. An allen Sonn-, Feier- und besondern Festtagen und an jedem Tage der Woche wurde hier außer zahlreichen Meßopfern um 11 Uhr Vormittags musikalisches Hochamt und um 5 Uhr Nachmittags die lauretanische Litanei abgehalten. Die Kapelle hatte

---

33 Die Häuser Wiens waren mit dem Servitut der Hofquartiere belastet. Kaiser Leopold I. bewilligte nach der 2. Türkenbelagerung die theilweise Befreiung davon. Maria Theresia wandelte sie 1750 (nach Einführung der Hausteuer) in steuerfreie Jahre um, und Kaiser Joseph II. befreite die Bürger gänzlich von der Verpflichtung der Freiquartiere für den Hofstaat. Vergl. Karl Weiß: Geschichte der Stadt Wien, II, S. 229 fg.

ihren eigenen Kapellmeiſter [31], 3 Sängerknaben, je einen Alt, Tenor und Baß, einen Organiſten, einfach beſetzte Violine, Violoncell und Violon, 3 Poſaunen, 2 Cornett und 1 Fagott; Trompeten und Pauken wurden auch hier durch die kaiſ. Hofmuſiker beſetzt, und als dieſe Inſtrumente verboten waren, wurden dafür die andern Stellen verſtärkt. Der Kapellmeiſter hatte 300 Fl. Jahrgehalt, 50 Fl. Adjutum und für die Knaben 600 Fl.; die jährlichen Geſammt-Koſten betrugen durchſchnittlich 2800 Fl. Gleichzeitig mit Haydn's Eintritt ins Kapellhaus wurde der bisherige Kapellmeiſter beim Gnadenbild, Joh. Georg Reinhard, jubilirt (er ſtarb 6. Nov. 1742, 65 Jahre alt) und Reutter verſah ſeine Stelle proviſoriſch bis zur Anſtellung des früher genannten Ferdinand Schmidt, bis dahin Regens-Chori der regulirten Chorherren bei St. Dorothee (er bezog daſelbſt jährlich volle 24 Fl. Gehalt) und proviſoriſch auch bei den Auguſtinern. Sein nun verbeſſerter Gehalt reichte, trotz Stundengebens, ſelbſt zu damaliger Zeit kaum aus, eine Familie zu erhalten, und als er am 11. Aug. 1756 im 63. Lebensjahre ſtarb, war nicht einmal Geld genug vorhanden, die Leichenkoſten zu beſtreiten. Schmidt hatte in ſeiner Stellung größtentheils auch die erforderliche Muſik zu componiren und haben ſich viele ſeiner Werke in geiſtlichen Stiften und anderwärts erhalten. Ein Requiem, das zu ſeinem Gedächtniß nach ſeinem Tode und auch ſpäter bei St. Stephan aufgeführt wurde, beſitzt das Archiv des Muſikvereins in Wien. Schmidt hatte nur noch zwei Nachfolger, denn bei der Regulirung der Muſik bei St. Stephan (1784) wird in den Kirchenrechnungen der Gnadenbild-Kapelle nicht weiter gedacht.

Eine Kenntnißnahme von der Wahl der Compoſitionen für den muſikaliſchen Gottesdienſt bei St. Stephan während Haydn's

---

31 Reihenfolge der Kapellmeiſter beim ungariſchen Gnadenbild im St. Stephansdom: Joh. Michael Zächer (zugleich Eſſential-Kapellmeiſter); 1705, Joh. Joſ. Fux (ſpäter Dom-, dann Hofkapellmeiſter); 1712, Georg Reutter sen., (ſeit 1715 zugleich Domkapellmeiſter); 1728, Joh. Georg Reinhard (zugl. kaiſ. Hoforganiſt u. titulirter Hofcompoſiter); 1740, Georg v. Reutter jun. (proviſ.); 1743, Ferdinand Schmidt; 1756, Georg v. Reutter jun. (zugleich Dom- und Hofkapellmeiſter); 1772, Leopold Hofmann (bis 1784).

Anweſenheit iſt nicht ohne Bedeutung, denn wir haben dabei den Einfluß, die durch den Ernſt des Ortes noch erhöhte Einwirkung des hier Vernommenen auf ein obendrein jugendliches und daher um ſo empfänglicheres Gemüth in Betracht zu ziehen. Ein großer Theil der in der Mitte des vorigen Jahrhunderts bei St. Stephan benutzten und ſtark vergilbten Muſikalien gelangte durch glücklichen Zufall ins Archiv des Wiener Muſikvereins, und es läßt ſich durch beigefügte Daten ſogar die jeweilige Aufführung ermitteln, wie auch die ſtärkere und mitunter ſeltſame Beſetzung, wie z. B. bei den Meſſen von Ziani (drei- und vierfache Violen mit Hinweglaſſung der Violinen). Unter den aufgeführten Werken ſind namentlich die Meſſen a capella hervorzuheben, wahrhaft erhabene Kirchenwerke, die den Sängern jedoch keine leichte Aufgabe boten. Palotta[35] hatte eben erſt ſeine, an die frühere ernſtere und einfachere Schreibweiſe Caldara's mahnenden vier- und fünfſtimmigen Meſſen componirt. Beider Werke, gleich denen Antonio Ziani's, ſind faſt durchgehends getragener Geſang. Die inſtrumentale Begleitung einzelner Werke iſt immer nur ſehr mäßig gehalten. Bei aller contrapunktiſchen Kunſtfertigkeit athmen ſie die reinſte kirchliche Andacht. Die Melodieführung bei Palotta iſt fließend und natürlich, die Harmonie oft überraſchend eigenthümlich; Haupt- und Nebenſätze ſind in mannichfaltiger und glücklicher Entwickelung und Verflechtung durchgeführt. Von Joh. Joſ. Fux, dem Autor des Gradus ad Parnassum, genügt es, deſſen Missa canonica als Beiſpiel zu nennen, welche Anforderungen den Sängern zugemuthet wurden. Dieſes merkwürdige, im Jahre

---

35 Der Sicilianer Matteo Palotta, mit dem Beinamen Il Panormitano, war Weltprieſter und wurde im Jahre 1733 bei der kaiſ. Hofkapelle eigens als Componiſt für Geſangwerke ohne Begleitung angeſtellt, da an Werken dieſer Art Mangel war. Fux in ſeinem Gutachten ſchildert Palotta als einen Componiſten, der „vermög guten Fundaments hirzu ſonderbar tauglich wäre", (v. Köchel's Fux, S. 439, Nr. 209.) Eine in unſern Tagen bei St. Karl in Wien aufgeführte Meſſe beſtätigte alle an ihm gerühmten Vorzüge. Von Palotta erſchien auch ein, noch in ſeinem Vaterlande geſchriebenes Werk: „Gregoriani cantus enucleata", eine Abhandlung über die Guidoniſche Solmiſation und Lehre von den Kirchentönen. Palotta ſtarb zu Wien am 28. März 1758 (Todtenpr.) im 70. Lebensjahre.

1718 componirte Werk, in dem die volle Kunſt des Contrapunkts meiſterhaft entfaltet iſt, wurde im Zeitraum der Jahre 1719—52, namentlich auch in den Jahren 1741 und 1742, im Ganzen eilfmal im Dome aufgeführt. Auch kleinere Compoſitionen von Fux, mit und ohne Begleitung, wahre Muſter des ſtrengen Stils, kamen hier in den 40er Jahren zur Aufführung und wurden zum Theil jährlich wiederholt. Daß Reutter ſeine eigenen Werke beim gottesdienſtlichen Gebrauche nicht vergaß, iſt ſelbſtverſtändlich. Von Antonio Caldara[36] ſind zu gleicher Zeit genannt: Missa cardinalis (für das Stift Heiligenkreuz componirt), 2 Motetten, Confitebor und Miserere und ein Offertorium „Ascendit Deus". Obwohl dieſe ſpätern Werke Caldara's mehr auf äußern Glanz berechnet ſind, waren ſie doch dem Caſtraten Salimbeni, der in der Hofkapelle von 1733—39 angeſtellt war, zu altväteriſch und zu wenig brillant, weßhalb er Wien verließ. Francesco Tuma's[37] kunſtvoll gearbeitete

---

36 Bei Caldara's Bewerbung um die Kapellmeiſterſtelle ſagt das Gutachten des Fux, daß, da er ſelbſt (Fux) nur wenig, der Kaiſer (Karl VI.) aber vollſtändige Wiſſenſchaft über dieſen Virtuoſen habe, er die Entſcheidung Sr. Majeſtät überlaſſe. Caldara wurde demgemäß am 1. Jan. 1716 als Vice-Kapellmeiſter angeſtellt (vergl. v. Köchel's Fux, S. 379, Nr. 1715). Es muß auffallen, daß er trotzdem ſchon bei dem Taufact ſeiner Tochter, 9. Mai 1712, im Protokoll der Dompfarre als Magister Capellae Augustissimi Imperatoris erſcheint, allenfalls ein Ehrentitel, den er führte. (Unter den Taufpathen dieſer Tochter iſt auch der damals in Wien anweſende Componiſt Baron Emanuel d'Aſtorga genannt.) Caldara's Gehalt, anfangs 1600 Fl., ſtieg ſammt Adjuta bis auf 3900 Fl., eine Summe, die ſelbſt Fux, der erſte Hofkapellmeiſter, nicht bezog. Ueberdies erhielt Caldara als Abfindungsſumme für eine Penſion der eventuellen Witwe 12000 Fl., und ſpäter die „nothdürftige" Witwe, eine geb. Petroni, trotzdem noch 500 Fl. Penſion. Antonio Caldara ſtarb in Wien am 28. Dec. 1736, alt 66 Jahre. (Todtenpr.) Eine große Anzahl ſeiner Werke, zum Theil in ſeiner Handſchrift, befindet ſich auf der kaiſ. Hofbibliothek und im Archiv der Geſellſch. d. Muſikfreunde in Wien.

37 Francesco Tuma, der auch die Gambe meiſterhaft ſpielte, wurde im Jahre 1741 von der verwitw. Kaiſerin Eliſabeth zu ihrem Kapellmeiſter ernannt. Hof und Adel zeichneten ihn aus und die Kaiſerin Maria Thereſia gab ihm glänzende Beweiſe ihrer Werthſchätzung. Mit einer Penſion bedacht, zog er ſich im Jahre 1758 ins Kloſter Geras zurück, ſtarb aber in Wien im Kloſter der barmh. Brüder am 4. Febr. 1774, alt 73 Jahre. (Wien. Diar.) Ambros bezeichnet namentlich als wahrhaft groß Tuma's Meſſen in D-moll und

Kirchencompositionen sind der Ausdruck eines wahrhaft andächtigen Gemüths. In ihrer reichen Verwendung bekunden sie die strenge Schule von Tuma's Lehrern, Chorregent Czernohorsky in Prag und Fux in Wien. — Außerdem waren noch Werke in Gebrauch von Antonio und Bernardo Paumann, Francesco Pruneder, Hofkapellmeister Marc. Antonio Ziani, Giuseppe Bonno, nachmaliger Hofkapellmeister, Wagenseil[28], Musiklehrer der Kaiserin Maria Theresia und der kaiserlichen Kinder, und von dem früher genannten Joh. Georg Reinhard, Kapellmeister beim Gnadenbild (als Hofcomponist verfertigte er auch Balletmusik und Serenaden).

Wir haben gesehen, wie sehr die Musikkapelle bei St. Stephan im Decennium 1740—50 in Anspruch genommen war. Außer den gewöhnlichen musikalischen Hochämtern an Sonn- und Feiertagen gab es aber noch besondere Feste aller Art, wobei virtuose Vocal- und Instrumentalmusik, Te Deum's mit zwei- und dreifachen Chören von Trompeten und Pauken die Feier erhöhten. Zahlreiche religiöse Bruderschaften durchzogen in Procession die Kirche und ihre nächste Umgebung; die verschiedenen Nationali-

---

Empfl, „Meisterwerke der Bach'schen Richtung, womit er eine Ehrenstelle unter den Meistern einnimmt". (A. W. Ambros: Das Conservatorium in Prag. Eine Denkschrift. Prag 1858, S. 9. Anm. 2.)

28 Georg Christoph Wagenseil, ein Schüler von Palotta und Fux, wurde von Letzterm zum Hofscholar und dann zum Hofcomponist empfohlen, da er „der andern, nach den Grundregeln des Contrapuncts zu schreiben sich befleißiget". (v. Köchel's Fux, S. 446 und 450.) Er schrieb viele kirchl. u. weltl. Musik; namentlich wurden seine Clavierwerke geschätzt, die mehrfach in Paris, London, Amsterdam und auch in Wien in schönem Stich von Nicolai erschienen; darunter 4 Sammlungen, jede zu 6 Sonaten, den kais. Erzherzoginnen, seinen Schülerinnen gewidmet. Bekannt ist Mozart's Aeußerung, als er im Jahre 1762 als sechsjähriger Knabe am Wiener Hofe spielte und, da ihm die vornehme Umgebung als Kennerschaft nicht genügte, ärgerlich fragte: „Ist Herr Wagenseil nicht da? der soll kommen, der versteht's", und dann, zu Wagenseil gewendet: „Ich spiele ein Concert von Ihnen, Sie müssen mir umwenden." Wagenseil war seit 1739 Hofcomponist (1740—50 auch Organist der verwitw. Kaiserin Elisabeth Christine) und starb in Wien am 1. März 1777, alt 62 Jahre. (Wien. Diar.)

täten und Facultäten der Universität, die Ungarn, Sachsen, die Mediciner und Juristen verherrlichten ihre Schutzpatrone mit Hochamt und solennen Musikaufführungen; die Erinnerung an den Entsatz von der Türkenbelagerung und ähnliche für die Stadt hochwichtige Begebenheiten wurden noch mit allem äußern Glanz gefeiert. Ebenso die miterlebten patriotischen Siege: Rückeroberung der Hauptstadt Linz (1742), Sieg im Elsaß (1744); außerdem auch freudige Familienacte des kaiserlichen Hauses: Geburt des Thronfolgers und des zweiten Prinzen (1741 und 1745), die Krönungen in Preßburg und in Frankfurt (ebenfalls 1741 und 1745). An hohen Festtagen erschien der kaiserliche Hof (die Kaiserin häufig in einer Sänfte getragen) mit glänzendem Hofstaat und im Gefolge der Ritter des goldenen Vließes, der Staats-Würdenträger, Kammerherren und Truchsessen, geheimen Räthe, des Rector magnificus, der Decane der vier Universitäts-Facultäten, des Bürgermeisters und Magistrats.

Von besonderm Interesse war die Feier in der Charwoche. Statt der in früherer Zeit am Palmsonntag abgehaltenen Procession mit dem Palmesel nach dem Palmbühel im nordöstlichen Theile des Friedhofs, wo eine umständliche Ceremonie stattfand, wurde solche nun im Dome selbst abgehalten. Der Erzbischof und die ganze Geistlichkeit trugen beim Umgange Palmzweige, und die Knaben, der Chor und ein Theil der Priester sangen wechselweise jene Stellen aus der heiligen Schrift, welche den Einzug Christi in Jerusalem schildern. Die Knaben, dem Wortlaut der Bibel folgend, breiteten dabei ihre Kirchenkleider auf der Erde aus und bedeckten den Weg mit Palmzweigen; auch die Lamentationen wurden theilweise von ihnen gesungen. — Am Charfreitage, an dem noch wenige Jahre vorher das alterthümliche Passionsspiel auf der dazu errichteten Bühne im mittlern Schiff der Kirche, nahe der Kanzel, abgehalten worden war, beschränkte sich die Ceremonie jetzt auf eine Procession, bei der unter ernsten Kirchengesängen und unter Begleitung der in den Evangelien erwähnten, mit Laternen versehenen Trauerweiber der Leichnam Christi in das, in der Mitte des Domes aufgestellte heilige Grab getragen wurde, und am folgenden Tage wurde dann das Auferstehungsfest mit der verstärkten Musik der vereinigten Kapellen und doppelchörigen Pauken und Trompeten begangen.

Die Musiker selbst feierten den Cäcilientag mit auserlesener Musik. Als Gegensatz der seit Jahrhunderten bei St. Michael bestehenden St. Nicolai-Bruderschaft, welche die musikalische Zunft repräsentirte, hatten die Musiker im Jahre 1725 die freiere, vornehmere „Cäcilien-Congregation" (wie eine ähnliche in Prag bei St. Jakob seit 1680 bestand) gegründet. Jährlich veranstalteten seitdem die Mitglieder, meistens kaiserliche Hofmusici, zu Ehren ihrer Schutzpatronin am Cäcilientag (22. Nov.) eine Kirchenfeier, Hochamt und Vesper, und eine zweite Vesper am Vorabend, wobei sich in einem virtuosen Concert die vorzüglichsten Künstler hören ließen. Die Kirche war glänzend beleuchtet und der Hochaltar festlich geschmückt. Die erste dieser Feier wurde am 22. Nov. 1725 in der Hofpfarrkirche zum h. Augustin abgehalten und noch einige Jahre dort wiederholt. Dann aber übersiedelten die „freien" Tonkünstler (wie sie sich vorzugsweise gern nannten) nach St. Stephan und blieben dort stabil. Diese Kirchenconcerte standen in großem Ansehen und einheimische und fremde Künstler drängten sich herzu, der Ehre der Mitwirkung theilhaftig zu werden. Das sonst in musikalischen Dingen so schweigsame Wiener Diarium erwähnt der Aufführungen gewissenhaft: „Alles was wir dermalen von vortrefflichen und theils berühmten Tonkünstlern hier haben, ließ sich dabei hören", und ein andermal: „Nie war der Wetteifer, sich selbst zu übertreffen, unter den Tonkünstlern lebhafter als bei dieser Gelegenheit, welche ihnen die erhabensten Begriffe von der Bestimmung ihrer Kunst und der Heiligkeit ihres Zwecks einzuflößen schien".[39] (Auch im Collegio Soc. Jesu

---

39 Wir lernen sie auch von der ökonomischen Seite kennen. Der Secretär der „löbl. Musicanten-Congregation", Leopold Christian, verkaufte der Kirche im Jahre 1748 das angebrannte noch brauchbare Wachs für 15 Fl. 36 Kr. — Der Cäcilienverein ging Ende der 70er Jahre ein und das vorhandene Capital kam an die Tonkünstler-Societät (jetzige Haydn-Verein). Als schwacher Nachklang jener Feste vereinigten sich in Wien noch zu Anfang der 20er Jahre unsers Jahrh. die Musiker zu einem gemeinschaftlichen Mahle im Gasthof zum wilden Mann auf dem Neumarkt, wozu der greise Hofkapellmeister Salieri eigens einige heitere Canons zum Absingen verfertigt hatte. (Wiener Ztg.) Näheres über die Cäcilien-Bruderschaft siehe Ed. Hanslick: Geschichte des Concertwesens in Wien. Wien 1869. S. 12 fg. Die nun sehr selten gewordenen Original-Statuten sind S. 28 fg. abgedruckt.

wurde das Fest der h. Cäcilia jährlich von den Musikern des Seminars begangen und ebenso bei den P. P. Piarum Scholarum mit einem Hochamte gefeiert.)

Einer großen Kinder-Procession, bei welcher über 5000 Schulkinder jährlich am Feste des h. Laurentius (10. Aug.) unter großem Zulauf des Volks mit Singen und Beten vom Profeßhaus der Societät Jesu in die Metropolitan-Kirche zu St. Stephan zogen, mag sich Haydn in London erinnert haben, als er dort vom Gesang einer gleich starken Schaar von Waisenkindern in der riesigen St. Paul-Kathedrale so mächtig ergriffen wurde. In Wien zog die „große Kinderlehr" (wie sie genannt wurde) auf dem Rückwege vom Dome über den Burgplatz, wo die Knaben des Waisenhauses am Rennwege (Straße in der Vorstadt Landstraße) vor den anwesenden Mitgliedern des kais. Hofes ihre Militärexercitien machten und auf drei errichteten Schaubühnen „die vier letzten Dinge des Menschen" darstellten und dazu ihre Sprüche versagten.

Die Processionen zogen von St. Stephan aus zum Theil auch an bestimmte Plätze: auf die hohe Brücke (Wipplingerstraße), wo am Nepomuktage Abends bei einer aufgerichteten Ehren-Statue, bei brillanter Beleuchtung und in Gegenwart des Adels und einer großen Volksmenge nach der Predigt ein Oratorium von Reutter aufgeführt wurde; nach der Johannes-Statue am ehemaligen Schanzel vor dem rothen Thurm-Thor, wo im benachbarten Donaukanal auf glänzend beleuchteten Schiffen (gleich ähnlichen Aufführungen auf der Moldau in Prag) eine stark besetzte Musik die Feierlichkeit begleitete. Die musikalischen Litaneien bei den Säulen am Hof und Graben (zwei Plätze Wiens) wurden erst im Jahre 1756 abgestellt und flossen die Musikbeiträge in die Armenkasse.

Im Vergleich zur Dom Musikkapelle war die kaiserliche Hofkapelle durch hervorragendere Mitglieder und reichere Besetzung die bei weitem bedeutendere. Da Beide häufig in nähere Berührung kamen und also auch Haydn, während er selbst mitwirkte, hier die besten Sänger hörte, ist diese Doppelstellung des Knaben wohl zu beachten, und es ist daher nöthig, wenig-

stens summarisch einen Einblick in den damaligen Stand dieses vornehmern Instituts zu gewinnen.[40]

Der Dienst der Hofkapelle war auf die Kirchen-, Kammer- und Tafelmusik und einzelne, nach Schluß des großen Opernhauses (1744) in den kais. Gemächern der Burg, in den Lustschlössern Laxenburg oder Schönbrunn abgehaltene musikalisch-dramatische Vorstellungen vertheilt. Die Aufführungen der bisher in der Fastenzeit in der Hofburgkapelle stattgefundenen Oratorien, die jedoch mit keiner liturgischen Kirchenfunction verbunden waren, sondern nur zur Erbauung und Andacht dienten, schlossen im Jahre 1740 für immer ab. Daselbst fand aber beim musikalischen Hochamte ein reicherer Wechsel in Compositionen statt und namentlich waren die Werke von Fux stark vertreten. Auch Compositionen der gekrönten Häupter Oesterreichs kamen hier in Gegenwart und auf Befehl der Kaiserin an bestimmten Tagen jährlich zur Aufführung: von Ferdinand III., von dessen Nachfolger Leopold I. und von Karl VI. (Ein Miserere von Kaiser Leopold I., das damals mit jenem des Kaisers Karl VI. in der Fastenzeit alternirte, kommt noch heutzutage in der Hofburg-Kapelle jährlich am Leopoldstage zur Aufführung.)

Der Stand der bald darauf so tief gesunkenen und erst durch Florian Gaßmann wieder gehobenen Hofkapelle war in den Jahren 1740—50 folgender: Hofkapellmeister Joh. Jos. Fux, der aber schon im Febr. 1741 starb; Vice- und seit 1746 erster Hofkapellmeister Luca Antonio Predieri; Hofcompositor und seit 1746 zweiter Hofkapellmeister Georg v. Reutter. Außer ihm waren noch 4 Hofcompositore: der hochbetagte Giuseppe Porsile (gest. 1750), Matteo Palotta, Georg Christ. Wagenseil und Giuseppe Bonno. Der bedeutendste unter den 4 Hoforganisten war August Gottlieb Muffat, ein Schüler von Fux und seit 1717 angestellt (gest. 1770). Der Chor sammt Solisten zählte 4 Soprane und 7 Altisten (Castraten)[41], 4 Tenoristen,

---

40 Ausführliches über die Hofkapelle bieten die beiden, bereits mehrfach erwähnten Werke von Dr. Ludwig Ritter von Köchel: „Joh. Jos. Fux", Wien 1872, und „Die kais. Hof-Musikkapelle in Wien", Wien 1869.

41 Die Castraten der Hofkapelle hatten sich schon unter Kaiser Leopold I. und noch früher besonderer Auszeichnung von Seite des Hofes zu erfreuen

6 Bäße und 6 Sängerknaben — im Ganzen 27 Vocaliſten. Darunter waren dem höhern Gehalte und dem Rufe nach die vorzüglichſten: die Sopranliſten Domenico Genueſi, Ang. Monticelli, Giuſ. Monteriſo; die Altiſten (Caſtraten) Gaetano Orſini, Pietro Caſſatti; Tenoriſt Gaetano Borg,i; Baſſiſt Chriſtian Praun. (Die beiden Hofſängerinnen, Thereſe von Reutter und Anna Perroni-Ambreville kommen hier, als in der Hofkapelle nicht mitwirkend, auch nicht in Betracht.) — Außer den Saiteninſtrumenten (16 Violinen und Violen, 4 Celli und 4 Violon) waren in Gebrauch: je 1 Theorbiſt, Cymbaliſt, Cornettiſt, 3 Fagottiſten, 3 Oboiſten, 5 Poſauniſten, 8 „muſikaliſche Trompeter" und 2 Pauker — im Ganzen 48 Inſtrumentiſten. — Monteriſo, den Fux als den unmittelbar nach Genueſi beſten Sopran erklärt, excellirte beſonders in den 20er Jahren in Prag und wurde im Jahre 1767 nach funfzigjähriger Dienſtleiſtung von der Kaiſerin mit der goldenen Kette ſammt Medaille ausgezeichnet. (Wien. Diar., Nr. 67.) Der hochberühmte Contraltiſt Orſini, deſſen Geſang einſt Benda und Quanz in Prag zu Thränen gerührt hatte und von dem Fux die „vortreffliche Schule" rühmt, „welche heutigen Tags (1727) faſt allein die wahre Singkunſt emporhält", mochte wohl kaum

---

und waren unter den Sängern die am beſten beſoldeten. Die kaiſ. Gnade machte ſie aber häufig übermüthig und verleitete ſie, ſich einen hohen Begriff von ihrer Wichtigkeit zu machen. Ein Reiſender erzählt in den Mémoires de la cour de Vienne (Cologne 1705, 2. édit., p. 111), daß ein ſolcher Hofmuſikus bei einer feierlichen Gelegenheit bei Hof ſich durch die Verſammlung drängte und einen Cavalier, der ihm nicht ſogleich Platz machen wollte, die drohenden Worte zubenannte: „Ego sum Antonius M[anna?], Musicus sacrae Caesareae Majestatis!" Manchmal gab es gewaltige Gährungen unter dieſen reizbaren Geſchöpfen, und als einſt dem Kaiſer ein ungefährlicher Palaſtaufſtand gemeldet wurde, äußerte er gutmüthig: „Oy, oy, ich glaube, dieſe Leute haben mit ihrer Mannheit auch ihr Gehirn verloren." — Roſſini ſagte von dieſen, der Natur abgezwungenen Stimmen: „Die eigentliche Kunſt del bel Canto hat mit den Caſtraten aufgehört; man muß das zugeſtehen, wenn man dieſe auch nicht zurückwünſchen kann. Dieſen Leuten mußte ihre Kunſt Alles ſein, und ſo wandten ſie denn auch den angeſtrengteſten Fleiß, die unermüdlichſte Sorgfalt auf ihre Ausbildung. Sie wurden immer tüchtige Muſiker und, wenn es mit ihrer Stimme fehlſchlug, wenigſtens treffliche Lehrer." (Ferd. Hiller: Aus dem Tonleben unſerer Zeit. Leipzig 1868, Bd. II, S. 27.)

mehr activ gewesen sein, obwohl von ihm besonders hervorgehoben wird, daß er seine Stimme bis ins hohe Alter erhalten habe. Er starb als 83jähriger Greis in Wien am 21. Oct. 1750 und sein Nachlaß spricht für den Kunstsinn und die Wohlhabenheit des großen Sängers. An Dom. Genuesi rühmt Fux Stimme und musikalische Sicherheit und Verwendbarkeit und nennt ihn, wie oben gesagt, „den besten Sopran der Hofkapelle". Die uns schon bekannte berühmte Posaunistenfamilie war auch hier durch zwei Mitglieder vertreten. [42]

4.

Haydn als Sängerknabe.

Nachdem wir im Vorhergehenden mit den Verhältnissen vertraut geworden sind, unter denen unser kleiner Held bestimmt war, seine musikalischen Studien fortzusetzen, können wir uns nun um so eingehender mit Haydn selbst, dem Sängerknaben befassen. Welcher Contrast, wenn er zurückdachte an die Schulstube in Hainburg, an seinen öden und reizlosen Geburtsort! Von den Fenstern der Dachkammer, die ihm und seinen fünf

---

42 Neben der kais. Hofkapelle bestanden noch zwei kleinere Musikkapellen der beiden verwitweten Kaiserinnen, denn wie früher die nachgelassene Gattin Kaiser Leopold I., Eleonore Margarethe (gest. 1720) eine selbständige Kapelle hatte, bei welcher Joh. Peter Mayer (gest. 1717) und nach ihm Mathias Oettl (gest. 1725) als Hofkapellmeister fungirten, so hatten auch Wilhelmine Amalie, Witwe nach Kaiser Joseph I., und Elisabeth Christine, Witwe nach Karl VI., jede ihren eigenen Hof-Musikstaat, der aber nur in der Kirche Dienste zu leisten hatte. Bei Ersterer (gest. 1742) war Joh. Jos. Fux Hofkapellmeister von 1713—18. Sein Nachfolger, der früher genannte Heinrich Holzhauser, führte nur den Titel Hof-Musikdirector, ebenso nach ihm Heinrich Penheimer (gest. 1743). Gottlieb Muffat aus der Hofkapelle war auch hier Hof-Kammerorganist. Diese Kapelle zählte nach Köchel (Fux, S. 77) durchschnittlich bei 28 Angestellte, darunter 5 Sänger. In der Kapelle der Kaiserin-Witwe Elisabeth Christine (gest. 1750) waren, wie schon erwähnt, Tuma als Hofkapellmeister und Wagenseil als Organist angestellt.

Kameraden als Wohn- und Schlafstelle angewiesen war, sah er herab auf den mit Kreuzen und steinernen Denkmälern bedeckten Friedhof. Zur Rechten schloß sich die schmucke, alterthümliche und vielwinklige Magdalenen-Kapelle mit ihren Rundfenstern und Spitzbögen und Vorbauten unmittelbar an die Cantorei an und überragte sie mit ihrem viereckigen Thürmchen. Weiterhin zur Rechten erhob sich das seiner Vollendung nahende Chor- und Curhaus, das in seiner Ausdehnung von funfzehn Fenstern in der Front und drei Stockwerken (das vierte wurde erst später aufgesetzt) dem an solche Verhältnisse nicht gewöhnten Auge als ein Riesengebäude erscheinen mußte. Vom Kapellhause aus gerade gegenüber konnte der Blick längs der Südseite des Domes hingleiten und dem wahrhaft majestätisch sich erhebenden, mit zahllosen Statuen, Thiergestalten und wunderlichen Arabesken-Verschlingungen gezierten Thurme seiner ganzen Höhe nach folgen. Und wenn nun des Abends der Mond sein volles Licht über das hohe, in bunten Farben glänzende Kirchendach ergoß und die über den Friedhof sich senkende Ruhe etwa nur unterbrochen wurde vom Glöckchen am Thore, für einen Sterbenden den letzten Trost erbittend: welches Gemüth konnte solchen Eindrücken gegenüber unempfänglich bleiben! Auf dem ganzen Lebenswege Haydn's wurde ihm ein ähnliches Bild nicht mehr zu Theil. Daß aber hier im Herzen des vom Elternhause getrennten, unter fremden Menschen alleinstehenden Knaben etwas haften blieb, dafür sprechen so manche ernste Instrumental-Sätze des gereiften Mannes, die mit ihrem andächtigen, getragenen Gesange gar wohl sich mit solchen stimmungsvollen Augenblicken verwandt zeigen.

An die Zeit in Hainburg erinnerte den Knaben das sogenannte Primglöckchen, mit dem bei bevorstehendem Gewitter die übrigen Kirchen zum Wetterläuten, und die Stadtbewohner überhaupt zum Gebet ermahnt wurden. Auch der majestätische Klang der großen Josephinischen Domglocke mußte die Gedanken nach Hainburg locken; war sie doch aus dem Erz der von den Türken eroberten Kanonen verfertigt — jener Horden, die auf ihrem Raubzuge gegen Wien in Hainburg so fürchterlich gehaust hatten. Bei besondern Gelegenheiten, z. B. am Charsamstag beim Feste der Auferstehung, oder wenn nach vollzogener Neuwahl die Universität und der Stadtrath zum Dank-

amt nach dem Dom sich begaben, konnte der Knabe der Musik lauschen, die vom Thurnermeister und seinen Gesellen (drei Posaunisten, zwei Zinkenbläsern und einem Fagottisten, dem Thurnermeister selbst) bei den Fenstern des Thurmes abgehalten wurde. — Folgen wir nun dem Knaben auf einem Rundgange im Innern des ehrwürdigen Domes. Da gab es viel zu sehen: Neununddreißig Altäre waren in dem gewaltigen Raume vertheilt und zu den früher schon bestandenen Grabdenkmälern war eben jetzt jenes des Feldherrn Prinzen Eugen von Savoyen hinzugekommen. Die damals noch vom Kirchengewölbe herabhängende türkische Blutfahne, vom Herzog Karl von Lothringen bei Hamzsabég im Jahre 1684 erbeutet (jetzt im Waffenmuseum der Stadt Wien) gab abermals der Erinnerung an die, diesem Jahre vorangegangene Blutthat Raum. Was aber das Interesse des musikliebenden Knaben besonders in Anspruch nehmen mußte, waren die Orgeln.

Zu den im Jahre 1548 von Schmeltzl besungenen „zwei Orgeln groß und klein" waren seitdem zwei neue hinzugekommen. Da war vor Allem über dem Haupteingange beim Riesenthore die kaum erst vollendete größte Orgel, die aber schon damals nur selten, bei Ankunft und Weggang des kaiserlichen Hofes und jährlich am Todestage ihres Stifters benutzt wurde.[1]

Die noch heutzutage beim täglichen Gottesdienst benutzte Orgel, gegenüber dem im Jahre 1647 errichteten kais. Oratorium, war im Jahre 1701 von dem kais. Hoforgelbauer Ferdinand Römer (gest. 1723) erbaut. Dem Hauptaltare näher gerückt, ersetzte sie eine dritte, die von Schmeltzl erwähnte „große" Orgel, die sich beim südlichen Eingange der Kirche auf dem Chor über

---

1 Der früher genannte ehemalige Küfer von St. Stephan und nochmalige bürgl. Branntweinbrenner und Mitglied des L. R., Georg Neuhauser, (gest. 1724 und unter dem Chor des Domes begraben) ließ diese Orgel auf seine Kosten erbauen, doch entsprach das Werk den Erwartungen nicht; es wurde bald schadhaft und blieb es bis auf den heutigen Tag. Im Jahre 1787 (meldet das „Neue Wienerblättchen") wollte man die Orgel herstellen lassen, der Orgelbauer verlangte 3000 fl. und nebstdem die kleinere (d. h. die ehemals größte) Orgel zur Verwendung. Zu einem Fond zur Erbauung einer neuen großartigen Orgel wurde in unsern Tagen einstweilen der Grund gelegt durch Verfertigung des gegenwärtigen Domkapellmeisters Preyer.

der untern Sacristei befand. Als noch der Frohnleichnams- oder Markus-Altar außerhalb dem eisernen Gitter im mittlern Schiff des Domes stand, wurde hauptsächlich diese Orgel zum Gottesdienst benutzt und auch noch zu Haydn's Zeit bei feierlichen Gelegenheiten, an Sonn- und Donnerstagen, bei den gewöhnlichen Processionen und an Frautagen Abends beim Liede „geschlagen". Diese Orgel war es, auf der sich die weltberühmten Organisten Paul Hofhaimer, Johann Jakob Froberger, Jakob Häsler, Johann Kaspar Kerl und Gottlieb Muffat vor dem kaiserlichen Hofe hören ließen.[2] Da dieser Chor nur wenige Personen faßte, postirte sich die gesammte Musik bei großen Festen, bei solenner Gegenwart des Hofes an die rechte Seite des Hauptaltars neben den Stühlen der Universität. — Noch beschränkter im Raum war die vierte, die „kleine" Orgel, die älteste des Domes. Sie befand sich, gerade gegenüber der Vorgenannten, beim nördlichen Eingange auf dem nun leer stehenden Chorfuße, unter dem sich der Erbauer desselben, Anton Pilgram, im Jahre 1313 in eigener Figur verewigt hat. Der Chor faßte nur fünf Sänger und wurde von denselben an den Frautagen Abends nach der Complete das Salve Regina und die Litanei gesungen.[3]

Als einen Hauptanziehungspunkt des Friedhofes bot sich unserm Sängerknaben der früher erwähnte, an das Bahrausleihamt angebaute kleine Laden des Buchhändlers Binz. Der Eigenthümer verkaufte nach damaliger Sitte auch Musikalien, denn Handlungen, die sich ausschließlich mit solchen befaßten, kamen in Wien erst später in Gebrauch.[4] Die Auswahl mochte

---

2 Burchard Tischtinger erbaute diese Orgel im Jahre 1507. Sie wurde 1544 von Jacob Kunigschwerd, Stiftsgeistlicher von Zwettl, erneuert und erweitert und 1730 beinahe ganz neu hergestellt von Gottfried Sonnholzer.

3 Diese Orgel wurde 1675 von Christoph Vogel erneuert und war noch 1779 vorhanden, obwohl bereits in unbrauchbarem Zustande. Die Beschränktheit des Raumes läßt auf eine Orgel primitivster Art schließen, wie solche schon im 13. Jahrh. auch in England (Canterbury, Winchester) bestanden. Wegen ihrer geringen Schwere waren sie leicht transportabel und konnten daher leicht auch gelegentlich ausgeliehen werden, wie dies in York im Jahre 1485 geschah. (Vergl. The early English Organ builders, by Edw. F. Rimbault. LL.D. London.)

4 Ausführlicheres darüber später in der Chronik.

wohl bescheiden genug sein; von theoretischen Werken etwa der Fux'sche Gradus ad Parnassum, damals das Buch der Bücher für Musiker, die bis dahin bekannten Werke von Mattheson, namentlich dessen vollkommener Kapellmeister; von praktischen Werken die früher erschienenen und sauber gestochenen Clavierstücke von Georg und Gottlieb Muffat und eben jetzt (1742) die in Nürnberg veröffentlichte erste Sonatensammlung von C. P. Emanuel Bach. Vorzugsweise aber konnten hier nur Musikalien in Abschrift zu finden gewesen sein, wie solche noch Jahrzehnte später im Verkehr gebräuchlich waren. Derselbe Bing kündigte in den 90er Jahren in der Wiener Zeitung die „neuesten Werke des berühmten Meisters Haydn" an, wie solche „mit größtem Beifall bei dessen Besuch in London aufgeführt wurden" — von demselben Haydn, der im Augenblick als simpler Schulknabe die in den Fenstern dieses kleinen Paradieses ausgelegten kleinen Schätze mit sehnsüchtigem Blicke musterte. — [5]

Wir wenden uns dem Unterricht im Kapellhause zu. Für den Knaben Haydn war dieses Haus in seinem Sinne allerdings, wie Fröhlich sagt [6], „eine hohe Schule der Musik", und wenn es auch nicht, wie zugleich versichert wird, „die größten Lehrer ihrer Zeit" waren, die ihn im Gesang und Instrumentenspiel unterrichteten und ihm namentlich in der Tonsetzkunst die nöthige Anleitung fehlte: so gestand Haydn doch selbst (Beil. II), daß er dort „nebst dem Studiren die singkunst, das Clavier und die Violine von sehr guten Meistern erlehrnte", wobei er namentlich noch hervorhob, daß er „sowohl bei St. Stephan als bei Hof mit großem Beifall" gesungen habe. Unter dem „Studiren" ist der nach damaliger Art nothdürftige Unterricht in Latein, Religion, Rechnen und Schreiben zu verstehen. Einen regelmäßigen systematischen Unterricht hat Haydn nie empfangen; er war sich, gleich seinem Bruder Michael, hierin selbst überlassen und blieb zumeist sein eigener Lehrmeister. Rochlitz [7] läßt

---

5 J. G. Bing, den Sohn, werden wir im Jahre 1809 als Schätzmeister des Haydn'schen Nachlasses fungiren sehen.

6 Allgem. Encyclopädie d. Wissenschaften u. Künste, herausg. von J. S. Erich und J. G. Gruber. 1828. Section II. 3. Thl. S. 243 fg.

7 Für Freunde der Tonkunst, 1832, Bd. IV, S. 274.

Haydn hierüber beiläufig sagen: „Eigentliche Lehrer habe ich nicht gehabt. Mein Anfang war überall gleich mit dem Praktischen — erst im Singen und Instrumentenspiel, hernach auch in der Composition. In dieser habe ich Andere mehr gehört als studirt: ich habe aber auch das Schönste und Beste in allen Gattungen gehört, was es in meiner Zeit zu hören gab. Und dessen war damals in Wien viel! o wie viel! Da merkte ich nun auf und suchte mir zu Nutze zu machen, was auf mich besonders gewirkt hatte und was mir als vorzüglich erschien. Nur daß ich es nirgends blos nachmachte! So ist nach und nach, was ich wußte und konnte, gewachsen."

Wie viel Haydn auf diese praktischen Uebungen hielt, haben wir schon früher gesehen; er empfahl sie jedem Tonsetzer; hatte er doch hierin bereits eine tüchtige Vorschule durchgemacht. „Ich war auf keinem Instrument ein Herenmeister", sagte er zu Griesinger (S. 119), „aber ich kannte die Kraft und Wirkung aller; ich war kein schlechter Klavierspieler und Sänger, und konnte auch ein Konzert auf der Violine vortragen." Auf das Studium des Gesanges, worin er ja bei Porpora die beste Schule durchmachte, legte Haydn besonders großen Werth und tadelte es stets, daß so viele Tonmeister componirten, die nicht singen gelernt hatten, „das Singen sei beinahe unter die verlorenen Künste zu rechnen und anstatt des Gesanges lasse man die Instrumente dominiren".[8]

Von seinen Lehrern sprach Haydn immer mit dankerfüllter Verehrung und, was Reutter betrifft, mit äußerster Behutsamkeit und nachsichtsvoller Achtung, so daß die Fragenden nähere Umstände errathen mußten und dabei, in selbst nachweisbaren Thatsachen, meistens fehlgingen. Als Haydn's Meister im Gesang werden Gegenbauer und Finsterbusch genannt; Ersterer dürfte ihn wohl auch auf der Violine unterrichtet haben. Beide Männer werden von Dies und Carpani gar nicht, von Griesinger (S. 9) im Vorübergehen doch wenigstens dem Namen nach erwähnt.

Der schon früher genannte (Joh.) Adam Gegenbauer[9],

[8] W. A. Mozart u. Jos. Haydn. Versuch einer Parallele. S. 104.

[9] Nicht zu verwechseln mit dem zu Kirchberg im Jahre 1764 geborenen

gebürtig von Altensteig (Allendsteig) in Nieder-Oesterreich, wurde bei St. Stephan im Jahre 1731 als untergeordneter Violinist angestellt. Im Jahre 1738 wurde er Subcantor an Stelle des abgetretenen Ferdinand Bindel[10] und rückte 1745 als erster Violinist-Accessist vor; in den Kirchen-Rechnungen erscheint er auch als Copist. Bei der Hofkapelle wird er im Jahre 1752 als Concert-Dispensator (Verwalter) und ebenfalls als Copist genannt. Sein jährlicher Gehalt betrug anfangs nur 100 Fl., aber sie dünkten ihm verlockend genug, die Jungfrau Maria Clara Muth als Gattin heimzuführen. Stets kränklich, mußte er endlich die Subcantor-Stelle im Jahre 1753 aufgeben und starb bald darauf, am 4. April 1754, im 51. Lebensjahre. Er hatte in Noth begonnen und endete in Noth; seine Witwe und der zehnjährige Sohn Johann Georg standen am Sarge und wußten nicht, womit sie die Leichenunkosten bestreiten sollten — es fehlte an Allem.

Ein kaum erfreulicheres Bild, was die ärmlichen Verhältnisse betrifft, bietet Haydn's zweitgenannter Lehrer Ignaz Finsterbusch — „ein eleganter Tenorist", wie ihn Griesinger nach Haydn's Aussage nennt. Und dieses Prädicat bezeichnet treffend, wie er in seinem Aeußern und seinen nobeln Passionen dem Meister in Erinnerung geblieben ist. Finsterbusch trat im Jahre 1724 als unbesoldeter Tenorist in die Hofkapelle und wurde im Mai 1730 mit 300 Fl. Gehalt angestellt. Obwohl ihm nach elf Jahren 100 Fl. zugelegt wurden, hatte er noch immer den geringsten Gehalt neben den gleichzeitig angestellten Tenoristen, von denen Gaetano Borghi jährlich 1800 Fl. bezog. Bei St. Stephan scheint Finsterbusch nur als Lehrer fungirt zu haben. Fux sagt, daß er beim Eintritt in die Hofkapelle eine ziemlich schwache Stimme und Brust gehabt habe, „obwohlen sonst die arth zu singen bey ihm gut ist". Trotz seiner Schwächlichkeit heirathete er frühzeitig und fand bei rasch sich vermehrender Familie sein Auskommen nicht. Nach dem Tode seiner ersten Frau im November 1740 führte er schon

---

Franz Xaver Gegenbauer, der 1771 als Sängerknabe in die Cantorei von St. Stephan aufgenommen wurde.

10 F. Bindel starb als Regens-Chori der Pfarrkirche St. Leopold in der Leopoldstadt am 12. Oct. 1745, alt 58 Jahre.

nach drei Monaten Maria Susanna, die Tochter des Violoncellisten der Hofkapelle, Johann Crammer, als zweite Frau heim. Er starb am 29. April 1753 als kais. Hof- und Kammermusikus im 49. Lebensjahre. Die Kaiserin unterstützte seine Witwe, die er fast mittellos hinterließ, durch Vergütung der Kranken- und Leichen-Unkosten und setzte ihr nebst dem eine Pension von 100 Fl. aus. Den einzigen Sohn übernahm ein Kloster in Ungarn. Unter den Kreisen, in denen Finsterbusch unterrichtete, wird auch das noch jetzt bekannte Haus Managetta genannt. Was die obige Bezeichnung „elegant" besagen will, verräth uns das Inventar seines Nachlasses: „Röcke und Westen mit massiv silbernen Knöpfen, Jagdanzüge, Stutzen, Hirschfänger, Flinten, Terzerole, türkische Pistolen, Weidmannstaschen und alles Nöthige zum Wachtelfang; ferner eine Sammlung Gemälde, bestehend aus Landschaften, Blumenstücken, vielen Porträts, darunter Kaiser Joseph I. und Prinz Eugen — also Jagdfreund und Kunstliebhaber und wohl auch selbst ausübender Maler. —

Wie wir früher schon erfuhren, wurde im Kapellhause kein Unterricht in der Compositionslehre ertheilt. Griesinger sagt (S. 10), daß sich Haydn erinnerte, in der theoretischen Musik nur zwei Lectionen von dem „braven" Reutter erhalten zu haben. Dies (S. 22) geht der Frage vorsichtig aus dem Wege, muß aber doch die vernachlässigten Studien eingestehen und läßt Reutter dabei so glimpflich wie möglich durchschlüpfen. „Sobald Joseph (sagt Dies) in seinem neu angetretenen Stande so viel Unterricht empfangen hatte, als nöthig war, die Pflichten eines Chorknaben zu erfüllen, erfolgte im Unterricht ein großer Stillstand, woran vielleicht die zu sehr überhäuften Geschäfte des Kapellmeisters Schuld waren." Beide Gewährsmänner aber, Dies und Griesinger, stimmen darin überein, daß es den Knaben gar bald mächtig antrieb, selbst zu schaffen. Auf jedem Blatt Papier, dessen er habhaft werden konnte, wurden mühsam fünflinige Netze gezogen und Notenköpfe neben- und übereinander aufgestapelt, denn Haydn glaubte damals, „es sei schon recht, wenn nur das Papier hübsch voll sei". So ertappte ihn Reutter einmal auch bei einem, sich mit zwölf und mehr Stimmen brüstenden Salve regina, lachte herzlich über die Figuren, die keine Kehle und kein Instrument hätte ausführen können, wie auch über die Einfalt des Knaben, so viele Stimmen be

wältigen zu wollen, ehe er noch im Stande sei, auch nur mit Zweien fertig werden zu können. „O du dummes Büberl" (schalt er ihn aus), „sind dir denn zwei Stimmen nicht genug?" Statt ihm aber diese zwei Stimmen führen zu lehren, gab er ihm den müheloſern Rath, die Vespern und Motetten, die in der Kirche aufgeführt wurden, zu variiren, welche Arbeiten dann der vielbeschäftigte Mann gelegentlich mag durchgesehen haben. „Das Talent lag freilich in mir" (sagte Haydn): „dadurch und durch vielen Fleiß schritt ich vorwärts." [11] Trotzdem ist nicht anzunehmen, daß die Entstehung von Haydn's erster Messe, F-dur, obwohl sogar, genauer bezeichnet, das Jahr 1742 angegeben wird, schon in diese Zeit fallen sollte; vielmehr wird dieselbe naturgemäßer in die 50er Jahre zu setzen sein. —

Einer Mitwirkung Haydn's bei etwaigen theatralischen Vorstellungen im Kapellhause wird nirgends Erwähnung gethan. Daß zwei seiner Mitschüler, Typer und Wittmann, zu einer ähnlichen auſser Haus stattgefundenen Gelegenheit beigezogen wurden, haben wir früher bestätigt gesehen. Diesen Beiden können wir als Mitschüler Haydn's noch einen Dritten, den nachmaligen Altisten Vincenz Kneer anreihen. Er war nach Dlabacz's [12] Angabe im Jahre 1738 zu Klosterneuburg geboren, kam zuerst in die Singschule des Franz Witzig, Musikers im dortigen Stift der regulirten Chorherren und wurde (etwa im Jahre 1746) von Reutter als Sängerknabe aufgenommen. Neben Joseph und Michael Haydn sang er in der Charwoche vor Maria Theresia und ihrem Gemahl Franz I. die Lamentationen. Er wurde später ein vortrefflicher Baß-Sänger im Orden der barmherzigen Brüder und starb im Jahre 1808. (Privat-Mittheilungen bezeichnen auch einen Ignaz Gegenbauer, in den 60er Jahren Schullehrer in Tulln in Nieder-Oesterreich, als Mitschüler Haydn's. Es kann dieser jedoch kein Sohn des vorgenannten Gegenbauer gewesen sein, da dessen hinterlassener einziger Sohn, Johann Georg, beim Tode des Vaters, wie erwähnt, erst 10 Jahre zählte.) —

Die Masse Musik, die Haydn beim täglichen Kirchendienste

---

11 Griesinger, Biogr. Notizen, S. 10.

12 Hist. Künstler-Lexicon für Böhmen. Prag 1815. II. S. 77.

im Verlauf eines Decenniums in sich aufnahm, konnte nicht spurlos an einem obendrein so empfänglichen Gemüthe vorübergehen. Seine Domäne wurde allerdings vorzugsweise Symphonie und Quartett, in denen er seinen eigenen Weg ging, wogegen er in der größeren ersten Hälfte seiner Gesangswerke und selbst in seinen späteren besten Kirchenwerken sich nie ganz frei zu machen wußte von traditionellen Ueberlieferungen und nothgedrungenen Concessionen an den herrschenden Geschmack. Nichtsdestoweniger haben die meisten dieser Werke, einen Theil der kleineren so gut wie verschollenen ersten Kirchenstücke ausgenommen, ihre Lebenskraft bis auf den heutigen Tag bewährt und verdanken diese besonders ihrer klaren, abgerundeten Anlage, der sangbaren und wirkungsvollen Behandlung der Singstimmen und dem ungesuchten, frischen und kernigen Zuge, der sie durchströmt. Bemerkenswerth sind besonders so manche Chornummern, in denen der Einfluß der ernsten, gediegenen Werke eines Palotta, Tuma, Fux und Caldara (aus seiner früheren Zeit) unverkennbar hervortritt, nur daß sie der Meister gleichsam verjüngt wiederzugeben wußte.

Den Einladungen zu bürgerlichen Festlichkeiten, wobei die Sängerknaben passende Gesänge vortrugen, von den Festgebern bewirthet wurden und mitunter sogar Tafeldienste versahen, kamen die im Kapellhause knapp gehaltenen Schüler mit Leidenschaft entgegen. Auch Haydn, nachdem er einmal die Vortheile dieser Ausflüge kennen gelernt hatte, gewann eine erstaunliche Zuneigung zu ihnen und verdoppelte seinen Fleiß, als geschickter Sänger möglichst bekannt zu werden. Denn mit dem Wachsthum seiner kleinen Figur hielt auch sein Hunger gleichen Schritt, und um diesen zu stillen, stopfte er sich (wie er noch als Greis den Gebrüdern Prinster, seinen braven Waldhornisten, gestand) gar oft beim Aufwarten die Taschen voll Nudeln und ähnlichen Leckerbissen.

An Fleiß und Strebsamkeit von Haus aus gewöhnt, kam unserm Sängerknaben kein Opfer zu schwer an, wenn es galt in seinen Musikstudien Fortschritte zu machen. Obwohl bei Schelmstücken nicht der Letzte, verließ er doch seine Kameraden, die sich auf dem Friedhofe herumtummelten, um seine Aufgabe zu vollenden; oder er schlich sich in den Dom, sobald er die Orgel vernahm, deren Behandlung er nach Jahren, wie es

scheint, ohne jede weitere Anleitung selbst erlernte. Und wie er durch hübsche Stimme und guten Vortrag schon in seinem Geburtsorte und dann in Hainburg die Aufmerksamkeit auf sich zog, so fand er auch hier bei Hoch und Niedrig immer mehr Beifall. Einiges aus dieser Zeit erfahren wir von ihm selbst, müssen aber dazu in seinem Lebensgange weit vorgreifen. Die Esterházy'sche Kapelle war im Jahre 1808, ein Jahr vor Haydn's Tode, nach Wien gekommen, um bei einer Kirchenfeierlichkeit mitzuwirken. Bei dieser Gelegenheit machte sie, von Concertmeister Hummel und Anton Polzelli, Haydn's Lieblingsschüler, geführt, dem 76jährigen Greis in kleinen Abtheilungen ihre Aufwartung, wobei Haydn nicht unterließ, die fürstlichen Sängerknaben zu Fleiß und Frömmigkeit aufzumuntern. „Ich war auch 'mal so ein Sängerknab'" (redete er sie an), „der Reutter hat mich von Hainburg nach Wien mitgenommen zu St. Stephan. Ich war fleißig. Wenn meine Kameraden spielten, nahm ich mein Clavierl unterm Arm und ging damit auf den Boden, um ungestörter mich auf selbem üben zu können. Wenn ich Solo sang, bekam ich immer vom Bäcken dort neben der Stephanskirche ein Kipfel[13] zum Geschenk. Seid nur recht brav und fleißig und vergeßt nie auf Gott."

Noch nicht lange eingetreten ins Kapellhaus, hatte Haydn die Function beim Leichenbegängnisse des kais. Hofkapellmeisters Johann Joseph Fux mitzubegehen. Fux war am 13. Febr. 1741 im 81. Lebensjahre verschieden und wurde zu St. Stephan in einer Gruft bei seiner ihm zehn Jahre vorausgegangenen Gattin beigesetzt. Haydn betrachtete dessen Würde wohl als die Höchste im Staat. Die Wiege dieses Hofkapellmeisters war eine Bauernhütte gewesen, und nun sang ebenfalls ein Bauernjunge am Sarge dieses Mannes das Libera, ihn vielleicht beneidend um die im Leben eingenommene hohe Rangstufe und nicht ahnend, daß er selber bahnbrechend einst zu weitstrahlendem, unvergänglichem Ruhme gelangen sollte. Für Haydn aber war dieser Todesfall insofern von Bedeutung, als die daraus folgende Erweiterung der Amtsbefugnisse Reutter's auch rückwirkend auf die häufige Verwendung Haydn's bei der Hofkapelle wurde. —

13 Bäcken — Provincialismus für Bäcker; Kipfel — ein Mundgebäck.

Dieser Trauerceremonie folgte in wenig Wochen ein von Stadt und Land mitempfundenes frohes Ereigniß, das dem Knaben zum erstenmale den Anblick einer festlich beleuchteten Stadt bot. Es war dies am 13. März 1741, an welchem Tage in den Straßen Wiens eine freudig erregte Volksmenge wogte und die Burg ringsum von Jubelruf ertönte, denn die Monarchin hatte nach dem rasch sich folgenden Verlust zweier Töchter den ersten Sohn und Thronerben, den nachmaligen Kaiser Joseph II., geboren. In noch größerem Maßstabe wiederholte sich die Beleuchtung am 23. und 24. April, als die in jugendlicher Anmuth prangende Herrscherin zum erstenmale nach ihrer Entbindung und nach feierlicher Vorsegnung durch den päbstlichen Nuntius Paolucci, begleitet von den Erzherzoginnen Maria Anna und Maria Magdalena, im offenen Wagen ausfuhr, um unter den herzlichsten Vivatrufen ihres Volkes die ihr zu Ehren errichtete Triumphpforte am Hof und die glänzende Beleuchtung der öffentlichen und Privatgebäude in Augenschein zu nehmen. Auch die Geburt des zweiten Erzherzogs, Karl Joseph (1. Febr. 1745) wurde am 14. März in ähnlicher Weise gefeiert und eine noch größere Festlichkeit fand statt am 28. Oct. desselben Jahres bei der Rückkunft der Majestäten von Frankfurt a./M., wo Franz von Lothringen, Gemahl und Mitregent Maria Theresia's, am 13. Sept. als deutscher Kaiser gekrönt worden war. Auf 32 Schiffen war der Hof sammt Gefolge auf der Donau herabgelangt und hielt in Wien, die verschiedenen in den Hauptstraßen errichteten Triumphbögen passirend, seinen Einzug. Bei der allgemeinen Stadt-Illumination zeichnete sich diesmal namentlich das Rathhaus aus durch viele Hunderte farbiger Lampions und eine Reihe großer Transparent-Pyramiden. Diese Feste wurden natürlich auch im Dome durch Hochamt und Te Deum verherrlicht. In Haydn aber legten solche Scenen gleichsam den ersten Keim zu jener, von ihm bis zum letzten Athemzug bewahrten unverbrüchlichen Anhänglichkeit an das Kaiserhaus, der er ja in dem tief empfundenen Kaiserliede so beredten Ausdruck zu geben wußte.

Die in die 40er Jahre fallende Neugestaltung des kaiserlichen Lustschlosses Schönbrunn bei Wien gab Veranlassung zu einer ergötzlichen Begebenheit in Haydn's Sängerzeit, denn es wurde ihm hier von Seite seiner Kaiserin eine Auszeichnung zu

Theil, die ihm unvergeßlich blieb und für die er noch nach Jahren als Kapellmeiſter und bereits berühmter Mann bei der hohen Frau ſich zu bedanken nicht unterließ. Aus den Trümmern eines durch die Türken im Jahre 1683 zerſtörten Jagdſchloſſes hatte Kaiſer Leopold I. für ſeinen Sohn und Nachfolger Joſeph I. einen Landſitz erbauen laſſen, der aber erſt unter Maria Thereſia ſeine jetzige Geſtalt erhielt. Die Ausführung dieſes neuen Schloßbaues geſchah eben jetzt nach dem Plane des kaiſerlichen Hofarchitekten Freiherrn von Pacaſſi. Das Wiener Diarium ſpricht auch ſchon im Januar 1743 von der Auszierung des Schloſſes und gleichzeitigen Anlegung der großen Allee von hier nach dem früher von Kaiſer Karl VI. bevorzugten Laxenburg. Schönbrunn[14] wurde nun der Lieblingsaufenthalt der jugendlichen, kaum zur Regierung gelangten Maria Thereſia, wo ſie häufig, von allen Seiten bedrängt, in der nahe dabei gelegenen Marianiſchen Gnadenkirche zu Hietzing für das Wohl ihres Reiches betete und Troſt und Stärkung im Gebete ſuchte.

In den Pfingſtfeiertagen des Jahres 1745 war der kaiſerliche Hof wieder in Schönbrunn und wurde die Muſik beim Gottesdienſt durch Mitglieder der Hofkapelle und des Chores bei St. Stephan ausgeführt. Die Sängerknaben, ihrer Amtspflicht enthoben, nutzten die Gelegenheit, ſich freier bewegen zu können, weidlich aus, durchſtreiften den jungen Park und kletterten auf den noch aufgeſtellten Baugerüſten jubelnd und lärmend von Stock zu Stock. Einer aber unter ihnen trieb es am ärgſten: Allen voran, eiferte er ſeine Kameraden durch ſein Beiſpiel immer wieder von Neuem an. Wiederholt, aber immer vergebens, hatte die Kaiſerin, von ihren Fenſtern aus das waghalſige Treiben bemerkend, Befehl gegeben, den Jungen das Herumklettern zu unterſagen. Endlich wurde ihr die Sache zu arg; als die Wildfänge ſich abermals blicken ließen und gerade im beſten Zug waren, wurde Hofkapellmeiſter Reutter herbei befohlen und die Kaiſerin bezeichnete ihm voll Eifer namentlich

---

14 Beſchreibung des kaiſ. Luſtſchloſſes Schönbrunn. Wien 1805. Metaſtaſio, der gern daſelbſt verweilte, beſang es in der Ode „La deliciosa imperial Residenza di Schonbrunn". Vienna 4to Pubblicata colle Stampe del Ghelen nel 1776. Siehe auch Opere del Sig. Abate Pietro Metastasio. Nizza 1783. Tomo X. p. 376 seq.

einen blonden Dickkopf als den eigentlichen Rädelsführer. „Das ist der Sepperl"! rief der Kapellmeister, dem Buben mit dem Finger drohend. „„Nun, so laß Er ihm einen recenten Schilling aufmessen"", befahl die Kaiserin, und Reutter sorgte dafür, daß diese allergnädigste Auszeichnung gewissenhaft befolgt wurde.

Nichtsdestoweniger war Reutter mit Sepperl's Leistungen im Singen so zufrieden, daß er dem Vater, der sich bei ihm nach der Aufführung seines Sohnes erkundigte, geradezu erklärte: wenn er auch zwölf Söhne hätte, wolle er doch für Alle sorgen. Dieser Ausspruch und wohl auch die Anregung theilnehmender Freunde mögen den Vater bestimmt haben, auch seinen zweitältesten Sohn, Johann Michael, für den Musikerstand zu bestimmen. Angenommen, daß er ebenfalls nach üblichem Brauch das achte Lebensjahr erreicht haben mußte, wird es etwa im Herbst 1745 gewesen sein, daß Joseph die Freude erlebte, seinen Bruder Michael, den er überhaupt noch gar nicht persönlich kannte, als Sängerknaben im Kapellhause aufgenommen zu sehen. Er hatte nun Jemand, mit dem er von der Heimath, von Vater und Mutter reden konnte, und, was ihm besondere Genugthuung gewährte, der Bruder wurde ihm bald in einzelnen Lehrgegenständen zur Nachhülfe anvertraut. Ohne die nöthigen Vorkenntnisse konnte Michael ins Kapellhaus nicht eingetreten sein, doch fehlen darüber positive Anhaltspunkte. Nicht einmal die mit vieler Wärme von Michael's Verehrern geschriebene Broschüre [15], welcher nachfolgend zum Theil das Nöthige entnommen ist, giebt genügenden Aufschluß. Das Einzige und nicht Unwahrscheinliche, was sich über Michael's musikalische Vorbereitung vermuthen läßt, wurde S. 24, in der Anmerkung No. 6, mitgetheilt.

Michael mußte Reutter um so willkommner gewesen sein,

---

15 Biogr. Skizze von Michael Haydn (von Schinn und Otter). Salzburg 1808. Dies (S. 24) läßt auch den Bruder Johann ins Kapellhaus wandern und von Joseph unterrichten. Das ist ein Irrthum. Johann wurde erst im Jahre 1743 geboren, hätte also erst in einer Zeit eintreten können, in welcher Joseph längst schon das Kapellhaus verlassen hatte. Thatsächlich aber kam Johann, soweit die Nachrichten lauten, erst ums Jahr 1800 vorübergehend nach Wien. Griesinger erwähnt der Aufnahme Michael's gar nicht. Andere lassen Michael ins Jesuiten-Seminarium eintreten.

als er eine wohlklingende, drei Octaven (von f bis zum dreigestrichenen f) umfassende Sopranstimme besaß und der ältere Bruder ohnedies sich den Jahren näherte, in denen er der Zeit durch mutiren seinen Tribut zahlen mußte. Auch Michael hatte Reutter's heftiges Temperament oft zu fühlen und er erinnerte sich der empfangenen Züchtigungen noch sehr wohl, als er zu Ende der 90er Jahre Wien besuchte. Scherzend sagte er zu den ihn begleitenden Freunden, indem er im Vorübergehen auf das Kapellhaus deutete: „In dem lieben Hause habe ich manches Jahr hindurch wöchentlich einen Schilling bekommen." Den Salzburger Nachrichten zufolge (die dabei aber wohl der Zeit etwas vorauseilen) suchte sich Michael frühzeitig eine weit vielseitigere Bildung anzueignen, als sein älterer Bruder; er wurde der lateinischen und italienischen Sprache vollkommen inne, war in der klassischen und vaterländischen Literatur zu Hause, studirte eifrig Geschichte und las mit Vorliebe Reisebeschreibungen. Einen gewissen Hang zur Bequemlichkeit, von dem noch Mozart zu erzählen wußte, ersetzte er später durch verdoppelten Fleiß. Composition betrieb er schon im Kapellhause eifrig, obwohl auch er darin sich selbst überlassen war. Aber auch anregend auf die Mitschüler wußte Michael zu wirken, indem er, nach Originalität trachtend, unter ihnen ein eigenes Kunstgericht einsetzte, durch welches jedes Plagiat entdeckt und verdammt werden sollte. Auf der Orgel konnte er bald den Organisten bei St. Stephan substituiren, wofür er allemal einen Groschen Entgeld erhielt, bald aber, im Gefühl seiner zunehmenden Fähigkeit, voll Stolz erklärte, fortan sich nur für sieben Kreuzer dieser Mühewaltung zu unterziehen, welche Summe ihm dann auch willig zugestanden wurde.

Als ausübender Sängerknabe wird Michael ausdrücklich erwähnt beim Leopoldsfeste, das, wie alljährlich, auch im Jahre 1748 in dem an der Donau, nahe bei Wien gelegenen regulirten Chorherrnstift Klosterneuburg gefeiert wurde und wohin sich, ihrer Gewohnheit gemäß, die Kaiserin von Schönbrunn aus Donnerstag den 14. November hinbegab, begleitet von ihrem hohen Gemahl Franz I., Herzog Karl und Prinzessin Charlotte von Lothringen und dem benöthigten Hofstaate. Sie hörte an diesem Tage die Vor-Vesper, nahm im landesfürstlichen Stiftsgebäude das Abendessen und übernachtete daselbst in den

prachtvoll hergerichteten Kaiserzimmern. Am funfzehnten, dem eigentlichen Festtage des Schutzpatrons von Nieder-Oesterreich, verrichtete Maria Theresia ihre Andacht beim Grabe des heil. Leopold, wohnte dem feierlichen Hochamte bei, speiste Mittags im Stiftsgebäude an öffentlicher Tafel unter einem Baldachin unter Aufwartung des Prälaten und aller Stiftsgeistlichen und des hohen Adels, besuchte Nachmittags die Schatzkammer, die Kunst- und Naturalien-Sammlungen, die reiche Bibliothek und Bildergalerie und fuhr nach beigewohnter Vesper wieder nach Schönbrunn zurück. Die Kirchenmusik wurde bei dieser Gelegenheit durch die kaiserliche Hofkapelle unter Reutter's Direction besorgt, und die Kaiserin, die gleich ihren Vorfahren selbst musikalisch gebildet war und namentlich im Gesange so Vorzügliches leistete, daß sie einst den berühmten Sänger Senesino durch ihren seelenvollen Vortrag zu Thränen gerührt hatte, widmete der musikalischen Aufführung diesmal besondere Aufmerksamkeit. Namentlich fesselte sie das schön ausgeführte Solo eines Sängerknaben um so mehr, als es ihr in letzter Zeit nicht unbemerkt geblieben war, daß es mit der von ihr oft gerühmten Stimme des bisherigen Solisten, unsers Joseph, bereits abwärts ging, denn er begann zu mutiren und zwar so auffallend, daß Reutter von der Kaiserin den scherzhaften Vorwurf hören mußte, der Gesang des jungen Haydn sei eher ein Krähen zu nennen. Reutter hatte den Wink verstanden und ließ die Solistenstelle durch den jüngern Bruder Michael einnehmen, der nun ein Salve Regina mit solchem Zauber sang, daß er vor beiden Majestäten erscheinen mußte, die ihn belobten, sich nach seiner Herkunft erkundigten und ihm vierundzwanzig Ducaten einhändigen ließen. Von Reutter befragt, was er mit so vielem Gelde anfangen wolle, antwortete der Knabe ohne langes Besinnen: „Unserm Vater, dem vor kurzem ein Thier gefallen, will ich die Hälfte schicken; die andere Hälfte aber bitte ich Sie, mir aufzubewahren, bis sich auch meine Stimme bricht.“ Reutter nahm das Geld, vergaß aber, es je wieder zurückzugeben. [16]

---

16 Vergl. Dies, S. 27. Die biogr. Skizze von Michael Haydn sagt (S. 6) dagegen nur, daß Michael aus den Händen des kais. Paares 24 Ducaten erhielt, mit der Aufforderung, sich sogleich eine Gnade auszubitten,

Joseph sah sich also durch seinen jüngern Bruder zurückgesetzt. Die Besorgniß, daß ihm seine Stimme, die bereits wie auf einer Kante in Doppeltönen hin und her wankte, bald gänzlich den Dienst versagen werde, mußte ihn mit Angst und Trauer erfüllen. In dieser Trübsal soll ihm von Reutter bedeutet worden sein, daß es ja ein Mittel gäbe, seine Stimme nicht nur wieder herzustellen, sondern ihren Werth an Umfang, Biegsamkeit und Wohllaut sogar zu erhöhen. Reutter durfte ja nur auf die Hofkapelle hinweisen, die im Augenblick noch nahezu ein Dutzend Castraten (Sopranisten und Contraltisten) zählte. Mochte nun der Vater durch Joseph selbst oder durch Reutter darüber verständigt und um seine Ansicht und etwaige Einwilligung befragt worden sein, oder kam ihm von anderer Seite die Sache als eine etwa schon geschehene zu Gehör — genug: er machte sich schleunigst auf den Weg nach Wien und betrat das Zimmer des Sohnes, in größter Besorgniß, etwa schon zu spät zu kommen, mit der naiven Frage herauspolternd: „Sepperl! thut dir was weh? Kannst du noch gehen?" Hocherfreut, noch zu rechter Zeit das Messer von ihm abgewendet zu haben, protestirte er gegen jedes weitere Ansinnen dieser Art, worin ihm auch ein zufällig anwesender Castrat vollkommen beistimmte. Ohne diese kräftige Einsprache des Vaters wären wir demnach nahe daran gewesen, die zweifelhafte Bereicherung um einen weitern primo uomo oder Musico (wie ihn die italienische Umgangssprache in zarter Weise bezeichnet) mit dem Verluste eines Begründers unserer neueren Instrumentalmusik theuer genug erkauft zu haben.[17] —

---

worauf Michael blos um die Erlaubniß bat, die Hälfte seinem armen, guten Vater schicken zu dürfen.

17 Die Wahrheit dieser Anekdote wird ebenso oft verneint wie beglaubigt. Carpani (p. 280) hält sie für unwahrscheinlich. Le Breton und Framery stützen sich auf Pleyel's Aussage. Die Allg. Mus. Ztg. (1811, S. 149) widerlegt Le Breton und bestreitet gleich Carpani die Möglichkeit der dabei nothwendigen Operation auf deutschem Boden und in Wien, gleichsam unter den Augen einer sittlich strengen Regentin (was allerdings nicht ausschlösse, daß man ja Haydn hätte ganz einfach nach Italien schicken können). Griesinger wiederum (S. 11) erzählt den Vorfall, führt den Vater sogar selbstredend ein und sagt zum Schlusse: „Die Wahrheit dieser Anekdote wurde mir durch Personen verbürgt, denen sie Haydn öfters erzählt hatte." Daß sich

Das am 22. des Weinmonats 1749 abgehaltene Priester-Jubiläum des Cardinal-Erzbischofs Kollonicz[18] mag wohl das letzte Fest gewesen sein, dem der nun im Jünglingsalter stehende Haydn als ausübender Sänger beigewohnt haben dürfte. Es ist nicht unwichtig, sich die Eindrücke, welche die andächtige Gemeinde bei Gelegenheit großer kirchlicher Feste empfängt, zu vergegenwärtigen, diese reiche, die Sinne wahrhaft berauschende Entfaltung des vollen Glanzes der kirchlichen Macht, zu deren Verherrlichung Haydn selbst fast ein halbes Jahrhundert später durch seine großen Messen so wesentlich beitrug. Haben wir früher nur summarisch von ähnlichen Festen Notiz genommen, folgen wir für diesmal, wo wir zugleich vom Dome Abschied nehmen, etwas eingehender den einzelnen Momenten der seltenen Feier einer Secundiz.[19]

Die mächtigen Klänge der großen Domglocke, die den Morgen am 22. October begrüßten, ermahnten alle zum Feste befohlenen Ordensgeistliche und Pfarrer, sich in der erzbischöflichen Residenz einzufinden, wohin sich auch die höheren geistlichen Würdenträger und der Stadt-Magistrat begaben. Die hier Versammelten zogen hierauf um 9 Uhr in Procession unter dem

---

Haydn, wie ebenfalls behauptet wird, bei guter Laune einen Scherz erlaubt habe, ist undenkbar. Was Pleyel betrifft, vergesse man nicht, daß er längere Zeit mit Haydn unter einem Dache wohnte und in der Wärme des täglichen Umganges Manches aus des Meisters Mund vernahm, was diesem eben nur in unabsichtlicher Weise Aug' gegen Auge entschlüpfte.

18 Sigismund Graf von Kollonicz wurde 1699 zum Priester geweiht und hielt in Wien sein erstes Meßopfer bei den Karmelitern zu St. Joseph. Der Reihe nach Domherr zu Gran, Titular-Bischof zu Skutari, wirklicher Bischof zu Waizen, wurde er 1716 von Kaiser Karl VI. als Bischof nach Wien berufen, wo er im folgenden Jahre am 13. Mai den Taufact bei der nachmaligen Kaiserin Maria Theresia verrichtete. Im Jahre 1723 begrüßte Wien in ihm den *ersten* Erzbischof, und 1727 ernannte ihn Pabst Benedikt XIII. zum Cardinal. Er starb, der letzte aus seiner Familie, am 12. April 1751 im 75. Lebensjahre „reich für die Armen und arm für sich, wiewohl er reich war". Sein Leichnam ruht im Dome, wo ihm ein prächtiges Grabmal in Alabaster und Marmor, Brustbild vom Bildhauer Raphael Donner, in der großen Frankapelle errichtet wurde. (Siehe Beschreibung der Metropolitan-Kirche zu St. Stephan in Wien. 1779. (von Ogesser.) S. 246.

19 Die ausführliche Beschreibung giebt das Wiener Diarium 1749, Nr. 86 und 87.

Glockengeläute sämmtlicher Kirchen Wiens in folgender Ordnung in den Dom: Die Bewohner des Armenhauses und einige Bruderschaften; die Geistlichkeit der Stadt- und Vorstadt-Pfarreien nach ihrer Rangordnung; die Dienerschaft und die Hausbeamten Sr. hochfürstlichen Eminenz; die Consistorialräthe; zwei Chöre Trompeter und Pauker; dem Pfarr-Kreuze folgend: die sämmtlichen Mitglieder des unter dem Ehrengreis erbauten großen Cur- und Chorhauses (die Cur-Kapläne, Beneficiaten und Curaten unter ihrem Chormeister, Consistorialrath Dr. Joh. Baptist Dembser); dem erzbischöflichen Kreuze folgend: das Metropolitan-Capitel (12 theologische Doctoren und insulirte Prälaten) mit der Cappa magna angekleidet; die als Assistentes honorarii fungirenden Ordens-Prälaten von Klein-Mariazell, St. Dorothee, Klosterneuburg, Heiligenkreuz, Göttweig und Melk; sieben Bischöfe: Graf Esterházy (von Neutra), Graf Salm (von Tourna), Baron Klobusizky (von Agram), Graf Halleweil (von Neustadt), Graf Zichij (von Raab), Graf Engel (von Belgrad), Franc. Ant. Marxer (von Chrysopolis); der Erzbischof von Colosca Graf Csacky, und der Erzbischof und Bischof von Waizen Graf Althann, Beide mit Mantelet, Rochet und Mozzet angethan; der Cardinal-Erzbischof selbst in vollem Ornate; der Bürgermeister von Wien, Andreas Ludwig Leutgeb; Stadtrichter Jos. Koffler; der gesammte Stadtrath und das k. k. Stadt- und Landgericht. — In der oberen Sacristei angelangt, wurden die Erzbischöfe, Bischöfe und Prälaten mit den Pluvialen angekleidet und mit der Inful bedeckt und begaben sich sodann, sämmtlich versehen mit am Arme getragenen, reich geschmückten Kränzen (der Cardinal mit einem von der Kaiserin verehrten Kranz aus purem Golde) zum Kirchenthor beim Prim-Glöckchen und empfingen daselbst mit dem üblichen Asperges und darauffolgendem Veni sancte Spiritus beide Majestäten, den 8jährigen Erzherzog Joseph, Erzherzogin Maria Anna (Schwester der Kaiserin) und Prinzessin Charlotte (Schwester des Kaisers Franz). Der Hochaltar funkelte in hundertfältigem Kerzenglanze und den ganzen Dom erhellte das Lichtmeer zahlreicher krystallener Kronleuchter, und alle Altäre prankten im Schmucke auserlesener Blumen und Sträucher. Beim Hochamte assistirte die sämmtliche genannte hohe Geistlichkeit nach ihrer Rangordnung und jeder Bischof und Prälat hatte seinen besonderen Geistlichen zur Bedienung.

Der Kelch, dessen sich der Cardinal bediente, war mit einem aus purem Silber getriebenen Kranze geschmückt, ein Geschenk der Königin von Portugal. Nach vollendetem Hochamte, dessen musikalischen Theil die Hofkapelle besorgte, intonirte Se. Eminenz das Te Deum und verfügte sich sodann mit der hohen Geistlichkeit in das kaiserliche Oratorium, daselbst den allerhöchsten Herrschaften den Segen ertheilend, worauf dann der junge Erzherzog in die kaiserliche Burg zurückkehrte. Nachdem der Cardinal-Erzbischof in der unteren Sacristei die Pontificalien abgelegt hatte, empfing er die Majestäten und deren hohes Gefolge beim Ausgang des Oratoriums und ging mit ihnen zu Fuß in die erzbischöfliche Residenz, wo sie nun seine Gäste waren. An der Tafel saßen ferner noch die Minister und einige Hof- und bürgerliche Damen, im Ganzen 41 Personen. Noch vor der Tafel überbrachte der Obristkämmerer Graf Khevenhüller im Namen beider Majestäten dem Jubilar ein mit Smaragden und Brillanten besetztes Pontifical-Kreuz und einen gleich kostbaren Ring. Die Tafel (versichert das gewissenhafte Wiener Diarium) war ungemein prächtig, absonderlich aber das Desert. Nach etwa vierstündigem Aufenthalte kehrte der kaiserliche Hof nach dem Lustschlosse Schönbrunn zurück. Am folgenden Tage gab der Cardinal noch den versammelten Bischöfen, Prälaten, dem Domcapitel und einigen Cavalieren eine glänzende Tafel. —

Haydn's Tage im Kapellhause waren gezählt. Die absprechende Aeußerung seiner Kaiserin hatte ihm gewissermaßen den Gnadenstoß gegeben. Er stand nun im achtzehnten Lebensjahre; mit seiner gebrochenen Stimme war er ganz unfähig, als Chorsänger weiter zu dienen; ihn etwa als Violinspieler zu verwenden, scheint Niemandem, auch Reutter nicht, eingefallen zu sein. Jedenfalls konnte dieser sein Gewissen damit beschwichtigen, daß er ja, trotz der dem Vater gegebenen Versprechungen, seiner Instruction nach eigentlich nicht verpflichtet war, zu Haydn's weiterem Fortkommen behülflich zu sein. Der arme Mensch wurde ihm nachgerade lästig und er wartete nur eine passende Gelegenheit ab, seiner ohne Umschweife los zu werden. Diese Gelegenheit bot sich unerwartet schnell und Haydn selbst

gab die nächste Veranlassung dazu. Obwohl längst über die Kinderjahre hinaus, aber voll lebhaften Temperaments, erging er sich noch immer gerne in Neckereien und muthwilligen Streichen. Da spielte ihm sein böser Dämon zu rechter Zeit das Werkzeug in die Hand, seinem Schicksale eine entscheidende Wendung zu geben. Eine neue Scheere hatte den Hausrath der Schule vermehrt und ihre Tauglichkeit mußte natürlich an allen nächstliegenden Gegenständen erprobt werden; auch der Zopf eines im Schulzimmer in der Vorderbank sitzenden Mitschülers schien Haydn ein passendes Object. Der Zopf fiel und der Thäter wurde bei Reutter verklagt und dieser verurtheilte ihn augenblicklich zu Stockschlägen auf die flache Hand. Vergebens flehte Haydn um Nachsicht und Abänderung dieser entehrenden Strafe; aufs äußerste getrieben, erklärte er endlich schamerfüllt, lieber gleich aus dem Kapellhause austreten zu wollen. „Da hilft nichts" (herrschte der rauhe Vorgesetzte) „du wirst zuerst geprügelt und dann — Marsch!" [20] —

---

20 Auch diese Anekdote wird mehrfach bestritten. Griesinger erwähnt derselben gar nicht und widerspricht (ohne sich zu nennen) Le Breton in der Allg. Mus. Ztg. (1811, Nr. 8), dagegen Letzterer behauptet, Neukomm habe die Anekdote von Haydn selbst erzählen hören. Dies ebenfalls erzählt sie ausführlich S. 28.

5.

Chronik.

Wien in den Jahren 1740 bis 1766.[1]

Wir ſind bei einem wichtigen Lebensabſchnitte Haydn's angekommen. Bisher hatte er mit der Außenwelt nichts zu ſchaffen, ſie konnte auf ihn keinen Einfluß nehmen. Nun ſollte dies anders werden: jede Begegnung konnte auf ſeine weitere Lebensrichtung beſtimmend einwirken. Er ſelbſt ſcheint nicht dazu geſchaffen geweſen zu ſein, in das Räderwerk ſeiner Beſtimmung energiſch einzugreifen. Herumgeſtoßen von einer Miſère in die andere, kämpfte er in den beſten Jahren ſeiner Jugend mit der bitterſten Noth, mit der Sorge ums tägliche Brod. Immer aber war und blieb es ſein Streben, mit zähem Fleiß und unverdroſſener Ausdauer zur Bereicherung ſeiner Kenntniſſe in der ihm heiligen Kunſt all' ſeine Kräfte aufzubieten. Bevor wir nun die weiteren Erlebniſſe Haydn's verfolgen, wird es nöthig ſein, uns den erweiterten Boden, den unſer Held im Begriffe ſteht zu betreten, wenigſtens ſoweit dies die damaligen muſi-

---

1 Quellen: Chronologie des deutſchen Theaters. 1775. (Leipzig, bey Chriſt. Heinrich Schmid.) — Geſchichte des geſammten Theaterweſens in Wien (von Joſ. Oehler), Wien 1803. — Genaue Nachrichten von beyden k. k. Schaubühnen in Wien, von J. H. F. Müller, 1773. — Geſchichte und Tagebuch der Wiener Schaubühne, von ebendemſelben, Wien 1776. — Abſchied von der k. k. Hof- und Nationalbühne, von ebendemſelben, Wien 1802. — Monatsſchrift für Theater und Muſik. Wien, 4. Jahrg., 1858 („Zur Geſchichte der kaiſ. Hoftheater in Wien" [von Dr. Joſ. Bacher]). — Répertoire des Théâtres de la ville de Vienne. Vienne 1757. — Wiener und Gothaer Theater-Almanache. — Wiener Diarium. — Aufzeichnungen von Dr. Leopold Edlen von Sonnleithner. — Eigene Aufzeichnungen. — Weitere Quellen ſind an Ort und Stelle angegeben.

kaliſchen Zuſtände Wiens betrifft, in einem allgemeinen Ueberblicke zu vergegenwärtigen. Wenn dieſe nun auch in der nächſten Zeit auf Haydn keinen geradezu-weſentlichen Einfluß ausübten, gewinnen wir doch durch deren Kenntnißnahme für unſere Hauptfigur den ſo nothwendigen Hintergrund, der uns die Zeit, aus der Haydn hervorging, die Factoren, die er zu ſeiner künſtleriſchen Entwickelung vorfand, und den gegenſeitigen ſpäteren Gewinn beſſer verſtehen lehren wird.

Die mittleren Jahre des vorigen Jahrhunderts boten, die Muſik im Weichbilde Wiens betreffend, nur noch die ſchwachen Ausläufer einer Periode, wie ſie unter den früheren Herrſchern Oeſterreichs, Leopold I., Joſeph I. und Karl VI. nicht glänzender gedacht werden kann. Die ernſtere Zeit erheiſchte nun energiſche Einſchränkungen; die überaus koſtſpieligen italieniſchen Opernvorſtellungen in der Favorite[2] und im ehemaligen Opernhauſe (ſpätere Redoutenſaal) erreichten eben ihr Ende; die kaiſerliche Hofkapelle, vorher ſo blühend, ſank tiefer und tiefer; die Faſten-Oratorien in der Hofburgkapelle waren eingegangen und ebenſo die früher auf dem inneren Burgplatz veranſtalteten Serenaden mit mythologiſchen Aufzügen. Doch fand ſich mancher Erſatz: ein neues Theater; jedermann zugängliche Concerte in Form von Akademien; geſteigerte Muſikliebe des hohen Adels; die Muſikkapelle eines kunſtſinnigen Prinzen; Beiziehung von Männern wie Haſſe, Jomelli, Traetta, Giuſ. Scarlatti, Gaßmann, Porpora und Gluck.

Von weſentlichem Einfluſſe aber war die, das Kaiſerhaus noch immer beſeelende Vorliebe für die Tonkunſt. Dies geiſtige Erbtheil ihrer Vorfahren trug Maria Thereſia auch auf ihre Kinder über, bei deren Erziehung für eine muſikaliſche Ausbildung namentlich vorgeſorgt war. Wagenſeil, Joſ. Steffan und der Hoforganiſt Wenzel Birk (Pürkh) unterrichteten am Hofe in Clavier, Mancini aus Bologna (geſt. 1804) in Geſang. Unter ſeinen acht kaiſerlichen Schülerinnen zeichneten ſich Erzherzogin Maria Amalia (ſpätere Herzogin von Parma) und Maria Eliſabeth durch Stimme und Geſchick am meiſten

2 Kaiſ. (neue) Favorite, ehemal. Luſtſchloß, jetzige Thereſianiſche Ritterakademie auf der Wieden, Vorſtadt Wiens. (Die alte Favorite war im Augarten in der Leopoldſtadt.)

aus. Es war Sitte bei Hofe, daß die Kinder am Namens- und Geburtsfeste der hohen Eltern allein oder auch im Verein mit Hofdamen und Cavalieren eigens für diesen Zweck componirte Cantaten und Opern von Wagenseil, Reutter, Bonno, Gluck, Hasse u. A. in den Gemächern der Burg, Schönbrunn und Laxenburg „auf geheimer Schaubühne" (d. i. nicht öffentlich) ausführten, die dann auch häufig von den kaiserl. Operisten im Theater gesungen wurden. Die Vorliebe des nachmaligen Kaisers Joseph II. für Musik ist bekannt; er war im Gesang, auf dem Clavier und Violoncell sehr wohl unterrichtet, hatte Geschmack und Einsicht und besaß die glückliche Gabe, jede Kunstbestrebung mit Eifer aufzufassen und mit einer gewissen Gewandtheit zu beurtheilen. Frühzeitig nahm er Theil an den heiteren und belebenden Kunstübungen bei Hofe; begrüßte, kaum erst sieben Jahre alt, seinen hohen Vater an dessen Geburtstage mit einem italienischen Gedicht von Metastasio[3] und producirte sich ein Jahr später (Dec. 1749) mit seinen Schwestern Maria Anna und Marie Christine und einigen Hofdamen und Cavalieren mit einer „kleinen teutschen theatralischen Vorstellung" vor beiden Majestäten und der Prinzessin Charlotte (Schwester des Kaisers). Diese Vorstellung wurde im Januar 1750 wiederholt. (Wien. Diar.) Es war dies einer der seltenen Fälle, daß die kaiserlichen Kinder zu ihren theatralischen Spielen sich der Muttersprache bedienten.[4] — Die beiden Theater (nächst der Burg und dem Kärnthnerthore) besuchten beide Majestäten, Prinzessin Charlotte und ihr Bruder Herzog Karl Alexander von Lothringen von Schönbrunn aus sehr häufig, manchmal sogar beide Theater an ein und demselben Abend. —

Speiste der kaiserl. Hof, unter Aufwartung des päbstlichen

3 Opere del Signor Abate Pietro Metastasio. Nizza 1783. Tomo X. p. 359.

4 Wir finden diesen Fall vordem nur ein einzigesmal erwähnt. Im Jahre 1620 wurde bei Hofe aufgeführt: „Die Erstlinge der Tugend in dem noch unmündigen Cato von Utica vorgestellt." Deutsches Schauspiel mit Spielen und Tänzen in einer Abtheilung. — Deutsch vorgestellt von Erzherzog Joseph (nachmals Kaiser Joseph I.), Erzherzog Karl und andern Mitgliedern des kais. Hauses nebst Cavalieren und Damen. (Dichter und Tonsetzer sind nicht genannt.)

Nuntius, der Botschafter und des hohen Adels öffentlich in der Ritterstube in der Burg oder in den beiden Lustschlössern, so durfte auch eine „virtuose" Tafelmusik (vocal und instrumental) nicht fehlen, wobei sich die Mitglieder der Hofkapelle und der Oper oder zufällig in Wien anwesende fremde Künstler hören ließen. Bis in die Mitte der 60er Jahre sind u. A. genannt: die Violin-Virtuosen Ferrari, Ditters[5], Lolli und der zwölfjährige Lamotte; der Flötist Besozzi; die Sängerin Pillaia, die kais. Hof- und Kammersängerin Frau Anna d'Ambreville (Perroni); die Sänger Galieni, Tibaldi und Fabris.

In den 50er Jahren werden die Berichte über Theaterbesuche und Hof-Tafelconcerte immer spärlicher; die politisch getrübten Verhältnisse machten Sang und Klang verstummen. Selbst die vordem häufigen pompösen Schlittenfahrten unter dem Klange lustiger Waldhornmusik waren eingestellt. Erst im Jahre 1760 regt es sich wieder, und mit den Tagen der Vermählung des Erzherzogs Joseph kehrte auf einige Zeit das frohere Leben wieder ein.

Am 4. Oct. 1743 fand in dem neuerbauten Schlosse Schönbrunn die erste Hoffestlichkeit statt, indem Maria Theresia den Namenstag ihres hohen Gemahls beging. Schloß und Park waren zum erstenmale aufs prächtigste erleuchtet; fantastische Aufzüge durchkreuzten den Lusthain und wurden dann im großen Saale orientalische Tänze aufgeführt, worauf ein Ball der hohen Herrschaften das Fest zu Ende führte. Seit dieser Zeit wurden in Schönbrunn abwechselnd französische Komödien, italienische Opern und Ballete von den Mitgliedern des Hofes oder von den Künstlern des Theaters nächst der Burg aufgeführt.

Nachdem noch unter Karl VI., am 28. Aug. 1740, dem Geburtstage der Kaiserin Elisabeth Christine, die kostbar ausgestatteten Vorstellungen in der kais. Favorite mit der Oper „Zenobia", Musik vom damaligen Vice-Hofkapellmeister Predieri, für immer geschlossen wurden, hatte bald darauf das noch unter Kaiser Joseph I. im Jahre 1706 erbaute große Hof-

---

5 Karl Ditters, später geadelt mit dem Prädicat von Dittersdorf. Wir behalten in der Folge den uns geläufigeren „Dittersdorf" bei.

opernhaus[6] ein gleiches Schicksal. Dieses Theater hatte zwei Säle, von denen der größere der ernsthaften italienischen Oper gewidmet war, welche jährlich hauptsächlich am Namenstag der Kaiserin (14. Nov.) mit verschwenderischer Pracht aufgeführt wurde. Der kleinere Saal diente zu Edelknaben-Komödien und kleineren Hoffestlichkeiten. Am 8. Jan. 1744 wurde im größeren Saale, der seinerzeit als der schönste und größte galt, Metastasio's „Ipermestra" (Tags zuvor im Hofzirkel aufgeführt) zur Vermählung der Erzherzogin Marianna (Schwester der Kaiserin) mit dem Herzog Karl von Lothringen gegeben.[7] Die Musik war von Hasse; jene zur Licenza von Predieri und zu den Tänzen von Holzbauer. Mit der dritten Wiederholung am 25. Januar schlossen die Vorstellungen in diesen Sälen, die vier Jahre später in neuer Gestalt dem Publikum zu öffentlichen Faschings-Lustbarkeiten geöffnet wurden. —

Im Jahre 1741 wurde das auf der Nordseite der kaiserlichen Burg gegen den Michaelerplatz hin gelegene Hofballhaus[8]

---

6 Dieses Theater hatte einen Vorläufer in dem unter Kaiser Leopold I. im Jahre 1659 erbauten ersten Schauspielhause Wiens, das auf dem damaligen Reit- oder Tumbl- (jetzigen Josephs-) Platze stand. Jährlich wurden hier Opern mit fabelhafter Pracht aufgeführt. Es wurde 1683 zur Zeit der Türkenbelagerung wegen Feuersgefahr abgebrochen, wieder aufgebaut, aber kurz vor der Vollendung im Jahre 1699 vom Feuer verzehrt. — Im Jahre 1667 ließ Leopold I. auch ein riesiges, 5000 Personen fassendes Gelegenheitstheater auf dem großen Burgplatz erbauen. In einem vom Adel ausgeführten Carrousselfest „La contèsa dell' Aria e dell' Acqua" von F. Sbarra, Musik von Bertali und Schmelzer, waren alle Elemente dargestellt. Der Kaiser führte in Person die 12 Touren der Reitfiguren an. Das Textbuch in Folio mit zahlreichen Kupfern erschien in Wien bei Cosmerov.

7 Am 12. Jan. 1744 gab die Kaiserin dem neuvermählten Paare ein großes Maskenfest in der prachtvollen, 1729 von Fischer von Erlach an der Stelle des ehemal. Paradies- (Hof-) Gartens erbauten Reitschule. Es waren über 8000 Personen zugegen und wurde „bey diesem Freudenfeste so viel Pracht und Ueberfluß erblicket, daß dergleichen, weil Wien stehet, nicht gesehen werden ist". (Topographie von Nieder-Oesterreich von F. W. Weisstern. 1769. Bd. III. S. 91.) In diesem geschmackvollen und akustisch günstigen Saale wurden in den Jahren 1812—47 die großen Musikfeste der Gesellschaft der Musikfreunde abgehalten.

8 Ballhaus im damaligen Sinn. Es wurde daselbst nach französischer Sitte zur Leibesübung Ball geschlagen. Das Ballspiel (Jeu de paume) wurde

in ein Theater umgebaut, in der ersten Zeit gemeiniglich „Theater nächst der Burg" genannt, im Jahre 1776 zum Hof- und Nationaltheater erhoben, seitdem aber vorzugsweise als das „Hofburg-Theater" bezeichnet. Das anfänglich sehr kleine Theater wurde dreimal erweitert. Der Tag der Eröffnung ist nicht nachzuweisen; das Wiener Diarium erwähnt des Theaters zum erstenmale im Jahre 1742, wonach am 5. Februar Ihre Majestät die Königin in Begleitung ihres hohen Gemahls und Hofgefolge Abends „in dero neuen Theatro an der königl. Burg eine Welsche gesungene Opera mit anzusehen geruhten". Der Hof besuchte das Theater in demselben Jahre noch zweimal und sah eine deutsche und eine französische Komödie. Es ist somit die allgemein ausgesprochene Ansicht, dies Theater sei anfangs nur für das deutsche Schauspiel verwendet worden, nicht wörtlich zu nehmen. Das Theater wurde im Gegentheil gleich in dreierlei Weise benutzt und der damalige Impresario Selliers hatte nicht nöthig, es im Jahre 1743 erst „für italienische Singspiele einzurichten". Die Abwechslungen in den Vorstellungen fanden bei Hof und im Publikum immer mehr Anklang und waren die nächste Veranlassung, daß das erwähnte große kostspielige Opernhaus aufgelassen wurde.

Die deutschen Vorstellungen übergehend, die uns anderwärts beschäftigen werden, heben wir zunächst das französische

---

schon im 16. Jahrhundert in Wien eingeführt; der Geschmack daran verlor sich aber bald. Das früheste kais. Hofballhaus stand gegenüber dem jetzigen Burgtheater und brannte zu Ende des 16. Jahrhunderts ab. Die privaten Ballhäuser wurden alle frühzeitig zu Theatervorstellungen umgebaut; das früheste, schon 1628 genannte und 1658 zu Theaterzwecken benutzte Ballhaus stand in der Himmelpfortgasse, zum Theil auf dem Grund des jetzigen k. k. Finanzministeriums. Aus dem kleineren Ballhaus in der Teinfaltstraße zogen die deutschen Schauspieler im Jahre 1712 in das neu erbaute Theater nächst dem Kärnthnerther; das Ballhaus in dem, nach ihm benannten Ballgäßchen nächst dem Franziskanerplatze hatten zuletzt Selliers und Berrefini übernommen und zu kleinen Singspielen, ital. Buffen, Komödien und Balleten eingerichtet. Es hielt sich am längsten. Das Wiener Diarium berichtet 1731 in Nr. 22: „Man ist Tag und Nacht beschäftigt, in dem Ball Haus bey denen P. P. Franciscanern ein neues Theatrum zum Gebrauch der Italiänischen Comödie und Musica Bernesca (jetzeser Stil des Berni) in eben benannter Sprache noch vor Ostern [illegible] Stand zu setzen." Nr. 24 kündigt dann die erste Vorstellung auf den

Schauſpiel hervor.[9] Eine auf kaiſ. Befehl vom Schauſpieldirector Hebert engagirte franzöſiſche Geſellſchaft begann ihre Vorſtellungen im Mai 1752, fand aber nur in den höheren Kreiſen Anklang.[10]; wiederholt ſehen wir ſie nach Schönbrunn und Laxenburg berufen, wo ſie auch franzöſiſche Singſpiele aufführten, von denen mehrere von Gluck componirt waren. Um ihnen dann bei Wiederholungen neuen Reiz zu verleihen, ſchrieb Gluck dazu eine Anzahl Airs nouveaux, Geſänge mit einfacher Clavierbegleitung im leichten franzöſiſchen Stil. Unter den Singſpielen, die Gluck ſpäter umarbeitete, ſind namentlich hervorzuheben: La Cythère assiégée — Le Cadi dupé — On ne s'avise jamais de tout — L'arbre enchanté — La rencontre imprevue (deutſch: die Pilgrimme von Mecca).[11] Das Orcheſter des franzöſiſchen Schauſpiels, das dann auch zur italieniſchen Oper verwendet wurde, zählte 24 Mitglieder, unter denen hervor zu heben ſind: die Violiniſten Karl Huber (Dittersdorf's Lehrer), Braun, Teyber, Starzer, Borghi und Champée; Violoncelliſt Franciscello; Contrabaſſiſt Cammermayer; Flötiſt Schulz; Oboiſt Venturini und Waldhorniſt Stadler. Als die Theater beim Tode des Kaiſers Franz I. (18. Aug. 1765) geſchloſſen wurden, hörten auch die franzöſiſchen Vorſtellungen auf, wurden aber am 3. Mai 1768 unter dem Theaterunternehmer Affligio auf Verlangen des Adels und unter dem Schutze

9 Ausführliches über Schauſpiel und Oper, wenigſtens in der Zeit von Oſtern 1754 bis Ende 1756 bietet das im Jahre 1757 bei Leop. Edl. von Ghelen erſchienene „Répertoire des Théâtres de la ville de Vienne". Auch das Wiener Diarium giebt einmal (1755, Nr. 13) ein Verzeichniß der aufgeführten Werke im abgelaufenen Jahre.

10 In Wien wurde die franzöſiſche Komödie um dieſe Zeit leidenſchaftlich cultivirt. Wo der Hof eingeladen war, wurde er auch mit einer franz. Vorſtellung, vom jungen Adel gegeben, unterhalten. Das Wiener Diarium nennt zu Anfang der 50er Jahre wiederholt die franz. Komödien bei Graf v. Tarouca, bei der Fürſtin Trautſon, im Thereſianum und auswärts im Kloſter der engl. Fräuleins in St. Pölten, das zwei Erzherzoginnen auf einem Ausflug paſſirten. Bei Hofe ſelbſt wohnten die Majeſtäten den von den älteſten Erzherzoginnen und dem Adel gegebenen Vorſtellungen in der Burg und auf den Luſtſchlöſſern häufig bei.

11 Siehe darüber A. Schmidt's „Chriſtoph Willibald Ritter v. Gluck". Wien 1854. S. 76 fg.

des Hofes wieder eingeführt und währten bis zur Fastenzeit 1772. —

An jedem Theaterabende waren dem französischen Schau- und Singspiele und der italienischen Oper auch Balletvorstellungen eingefügt, denn Ballete waren in Wien von jeher sehr beliebt. Gewöhnlich eröffneten sie die Vorstellungen und schlossen die Acte ab; mit der Handlung selbst hatten sie nichts gemein, die Tänzer tanzten blos um zu tanzen. Bei den Opern Metastasio's nahmen sie nach und nach auch Rücksicht auf den Inhalt und wurden dem entsprechend wählerischer im Costüme. Unter Hilverding[12] wurde das Ballet zuerst selbstständiger; in der Composition herrschte Verstand, Plan, Schicklichkeit, Geschmack und Grazie. Sein Nachfolger und Nachahmer, Angiolini von Toscana, im Jahre 1762 als Balletmeister berufen, machte sich als Künstler und auch als Schriftsteller in seiner Kunst bemerkbar (er schuf u. a. das Ballet zu Gluck's Orfeo), wurde aber weit übertroffen durch den im Jahre 1769 angestellten weltberühmten Noverre, der die Ballete auf die höchste Stufe der Vollkommenheit brachte. Unter den Solisten, die zugleich auch im Stadttheater nächst dem Kärnthnerthor tanzten, sind u. A. genannt die Damen Formigli, Morelli, Angiolino, die Schwestern Ricci und Fusi; die Herren Campioni, Costa, Defreine, Paradis, Pitrot, Angiolino und Salomon (Vater und Sohn). Die Musik zu den Ballets, Divertissements und Pantomimen schrieb Holzbauer und nach ihm Starzer und Champée. —

---

12 Franz Hilverding von Weyen war kais. Hofballetmeister. Seine Vorfahren erscheinen schon in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Wien in den Markthütten und im Ballhaus in der Himmelpfortgasse und arbeiteten sich aus unterster Stufe als Pelichinell, Marktschreier, Schauspieler und Theaterunternehmer zu einer geachteten Stellung hinauf. Als der kais. Hof im Jahre 1766 das Theater in Pacht gab, wurde dies zuerst Hilverding zur Belohnung seiner Verdienste zuerkannt, und dieser zeigte sich dabei als ein eifriger Beförderer des Schauspiels und als ein achtbarer Mann überhaupt. Eine Schülerin Hilverding's war u. A. die wegen ihrer Schönheit und Kunstfertigkeit berühmt gewordene Maria Eva Beigel, eine Wienerin, die den genialen englischen Mimen und Director des Drurylane-Theaters in London, David Garrick, heirathete. Hilverding starb, 58 Jahre alt, am 29. Mai 1768. (Todtenpr.)

Die Vorstellungen der italienischen Oper fanden im Zeitraum von 1740 bis 1766 nur zu gewissen Zeiten und dann wöchentlich ein- und zweimal statt und hatten mitunter bedeutende Kräfte aufzuweisen. Zu Zeiten bildeten sie den vorwiegenden Theil der Unterhaltung, und figurirt das Theater deshalb öfters auch als das „Opernhaus nächst an der kaiserlichen Burg". Die Oper spielte in Wien eine hervorragende Rolle. Unter Kaiser Leopold I. gewann sie zuerst an entschiedener Bedeutung und man war bemüht, mit den dramatischen Fortschritten in Italien gleichen Schritt zu halten. Aus der Liste der berühmten Operncomponisten wird kaum Ein Name fehlen, der hier nicht vertreten war. In dem vorliegenden Zeitraum (1740—66) sind mit größeren und kleineren dramatischen Werken genannt: Predieri, Bonno, Wagenseil, Hasse, Reutter, Jomelli, Adolfatti, Traetta, Giuf. Scarlatti, Francesco de Majo, Gaßmann und Gluck.[13] Adolf Hasse war im Jahre 1760 zum drittenmale in Wien, blieb diesmal bis zu Anfang der 70er Jahre und schrieb in dieser Zeit fünf Opern für Wien. Jomelli brachte im Jahre 1749 vier Opern zur Aufführung. Traetta wurde im Jahre 1758 nach Wien berufen und führte hier drei Opern auf. Giuseppe Scarlatti, der 1757 nach Wien übersiedelte, schrieb hier eine Reihe komischer Opern; er starb auch in Wien, 65 Jahre alt, am 17. Aug. 1777. Gluck hatte Wien schon im Jahre 1736 besucht, im Fürst Lobkowitz'schen Hause Aufnahme findend; diesmal brachte er am 14. Mai 1748 die Oper La Semiramide riconosciuta zum Geburtsfeste der Kaiserin zur Aufführung. Diese Oper, in der man freilich noch nicht den Mann ahnte, der später als Reformator der engsten Verbindung von Poesie und Musik nachstrebte, wurde in rascher Folge noch fünfmal wiederholt und jedesmal war (nach Berichten des Wiener Diariums) der kais. Hof zugegen. Im Jahre 1754 wurde Gluck als Kapellmeister der Oper mit 2000 Fl. Gehalt angestellt und blieb in dieser Stellung bis zum Jahre 1764. In dieser Zeit componirte er außer den schon erwähnten französischen Operetten

13 Das Verzeichniß der in den Jahren 1740 bis 1766 in Wien bei Hof und im Theater gegebenen Opern bringt Beilage III.

eine Reihe zum Theil für Hoffeste bestimmte dramatische Werke, unter denen er mit seinem Orfeo, zum erstenmale am 5. Oct. 1762 aufgeführt, eine Schöpfung bot, die bald darauf, im Jahre 1767, durch seine gewaltige, Epoche machende Alceste in glänzender Weise weit überboten wurde. — Unter den in der Oper und Akademie mitwirkenden Gesangssolisten sind hervor zu heben: die Castraten Pàolo Bareggi, Giàcomo Bertolotti, Tommàso Guarducci, Giovànni Manzuoli, Tommàso Lucchi, Ferd. Mazzanti, Angelo Monticelli, Ventura Rocchetti, Ferd. Tenducci, Gaetàno Guadagni (Altist); die Tenoristen Angelo Amorevoli, Càrlo Carlani, Giuf. Tibaldi, Joſ. (?) Friberth. Vomweiblichen Personale: Bianchi, Maria Caſſarini, Maria Farinella, Francèsca und Cattèrina Gabrieli, Mariànna Galeotti, Maria Pinelli, Karoline Keller, Mariànna Nicolini, Rôſa Curioni, Terêſa Giacomozzi, Glebero-Clavarau, Girôlama Giocometti (Altiſtin), Thereſe Heiniſch, kaiſ. Kammerſängerin (nur im Concert), Vittoria Teſi-Tramontini, kaiſ. Kammerſängerin (Altiſtin), Sartori, Tibaldi und Toſchi.

Vittoria Teſi (in Florenz geboren) wurde zu den erſten Sängerinnen und Schauſpielerinnen ihrer Zeit gezählt; auch ihrer Schönheit wegen war ſie berühmt, und die Art, wie ſie die übrigens ehrlich gemeinten Bewerbungen eines Grafen nach ihrem Dafürhalten in ſeinem Intereſſe zu nichte machte, war ebenſo romantiſch wie auch reſolut. Als ſie Burney im Jahre 1772 in Wien kennen lernte, war ſie bereits eine 80jährige Matrone. Von den Schweſtern Gabrieli war Cattèrina (1730 zu Rom geboren) die berühmtere; ſchon frühzeitig erlangte ſie einen großen Ruf. In Wien bildete ſie ſich bei Metaſtaſio in Vortrag und Action noch aus und reiſte im Jahre 1765 mit Schätzen beladen nach Sicilien, um dort faſt ein Opfer ihrer Laune zu werden. Der Contraltiſt Guadagni (geb. zu Lodi, geſt. 1797 zu Padua) wurde Gluck's intimer Freund; er ſang u. a. im Orfeo die Titelrolle. Tenducci und Manzuoli lernte der damals achtjährige Mozart in London kennen und liebgewinnen; letzterer, ein berühmter Sopraniſt, gab ihm dort auch Geſangsunterricht; in Wien trat er in den Jahren 1760 und 1765 auf. Den Tenoriſten Karl Friberth (ſein Taufname wird in dieſer Lebensepoche überall irrthümlich mit

„Joseph" angegeben), welcher ein Herzensfreund Haydn's wurde, werden wir später bei der Esterházy'schen Kapelle eingehender kennen lernen. —

Im Theater nächst der Burg fanden in der uns zunächst berührenden Zeit auch öffentliche Concerte statt, vorzugsweise Musikalische Akademien genannt. Diese müssen uns um so mehr interessiren, da sie den Ursprung des nachherigen blühenden Wiener Concertlebens bilden.[14] Der Beginn dieser Akademien fällt ins Jahr 1750; die Anzeige im Wiener Diarium Nr. 14 lautet: (Dienstag den 17. Febr.) „Demnach bey vorseyender heiligen Fastenzeit alle Schau-spiele und Comödien eingestellet seynd, so werden in dem kais. Theatro nächst an der Burg zur Unterhaltung des hohen Adels, wie auch des Publici alle Wochen dreymalen, als Sonntag, Dienstag und Donnerstag, Musikalische Academien gehalten." Bald darauf ist auch der Besuch des Hofes angezeigt: „Sonntag den ersten März Abends haben S. Maj. der Kaiser die Musikalische Academie in dem Opern-Haus nächst an der kais. Burg gegenwärtig zu seyn geruhet." Die genannten Tage galten für die Fastenzeit; außerdem wurden an Freitagen, an denen kein Schauspiel erlaubt war, und an großen Feiertagen Akademien abgehalten. Die Bühne war zu diesem Zweck in einen halbgeschlossenen Saal umgewandelt und hier war dem Publikum Gelegenheit gegeben, die Künstler auch auf der Bühne selbst in unmittelbarer Nähe zu genießen, wie dies in früheren Jahren in London selbst im Schauspiel gebräuchlich war. Ein „Avertissement" im Wiener Diarium (1762, Nr. 17) zeigt dies ausdrücklich an: „Es wird auch ein Platz auf dem Theatro sein, um den sonst gewöhnlichen Preis des zweiten Parterre." Das Orchester war bei diesen Akademien wesentlich verstärkt und einheimische und zugereiste Künstler ließen sich um so lieber hören, als es ihnen die einzige Gelegenheit bot, dem großen Publikum bekannt zu werden. Dittersdorf erzählt, daß er nach Auflösung der Kapelle des Prinzen von Hildburghausen im Theater-Orchester aufgenommen,

---

14 Daß sich in Wien vor Maria Theresia's Zeiten öffentliche Concerte nicht nachweisen lassen, hat bereits Dr. Ed. Hanslick nachgewiesen in seinem Werke: „Geschichte des Concertwesens in Wien." Wien 1869. Vgl. daselbst S. 3 fg.

alle vierzehn Tage ein Violinconcert in den Akademien spielen mußte. Auch von Lolli und Pugnani, die Wien besuchten, kann man wohl annehmen, daß sie sich in diesen Akademien hören ließen. Die Abwechslung des Gebotenen (Oratorien, Cantaten, Symphonien, Concerte, Arien und Chöre) machte, wie das Répertoire des Théâtres de la ville de Vienne versichert, dem Musikfreunde diese Abende höchst angenehm. Mit Solovorträgen werden erwähnt: die Violinspieler Pugnani und Rosetti, der Flauttraversist Le Clerc, die Hoboisten Plat und Smith; auch Pantaleon und Psalterium waren durch Mar Hellmann (von der Hofkapelle) und Roel vertreten. Von größeren Werken sind fünf Oratorien genannt: La redenzione und Gioas, beide mit Musik von Wagenseil, Il sacrifizio d'Abramo von Jomelli, la betulia liberata von Bernasconi, il roveto di Mosè von Adolfatti. Ferner Psalm VI, VIII, XL mit Musik von Adolfatti, Gluck und Wagenseil; zwei Chöre von Porpora und ein Chor vom Mailänder Kapellmeister und Kirchencomponisten Giov. Battista San Martino.[15] Die Aufführung der Chöre von Porpora veranlaßte wohl dessen gleichzeitige Anwesenheit in Wien. Wir werden von ihm bei Haydn Weiteres hören. Diesen ersten öffentlichen Concerten in Wien[16] reihen sich zunächst an die seit dem Jahre 1772 jährlich

---

15 Ein im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindlicher Concertzettel ohne Datum dürfte, der Erwähnung Tenducci's nach zu schließen, in die 50er Jahre fallen, da dieser Sänger Wien nur einmal (circa 1756) besuchte. Das Répertoire des Théâtres führt ihn ebenfalls an. Obwohl Hanslick diesen Zettel schon mitgetheilt hat (Geschichte des Concertwesens, S. 6), sei er der Seltenheit halber auch hier vollständig wiedergegeben: „In der Musikalischen Academie werden heute zu hören seyn: Verschiedene Arien, zwey Concerten von Instrumenten, und allerhand Symphonien. Nicht weniger eine neue Compositien mit Arien, und Chören untermischet. Es wird auch unter anderen dabey singen der neu-angekommene Virtuos, Sig. Tenducci, detto Senesino.

Man bezahlt auf der ersten Gallerie 1 Fl. 25 Kr. Auf der Gallerie des dritten Stockes 24 Kr. Im vierten Stock 10 Kr. NB. Die Logen wird der Logen-meister verlassen.

Der Anfang ist präcise um 6 Uhr, und vor 9 Uhr das Ende.

Die musicalischen Academien werden alle Sonntag, Dienstag, und Donnerstag in dem Theater nächst der Kaiserl. Burg gehalten."

16 Aus einer Wiener Correspondenz in Hiller's wöchentl. Nachrichten

zu Ostern und Weihnachten veranstalteten Akademien der „Tonkünstler-Societät", deren Institut sich bis auf unsere Tage im „Haydn-Verein" erhalten hat." —

Wir wenden uns dem Stadttheater nächst dem Kärnthnerthore zu, dem ersten stehenden deutschen Theater Wiens. Die Entwickelung des Theaterlebens in Wien ist so interessant, daß man am liebsten den Baum gleich bei der Wurzel fassen und zurückgehen möchte auf die frühesten Vorläufer, die Rathhaus- und Zeughauskomödien, die Schul- und Jesuitenkomödien und auf die mannigfachen Vorstellungen in den Markthütten und Ballhäusern. Für den vorliegenden Zweck muß es genügen, in kurzen Strichen zu zeigen, welchen Stufengang das Theater nächst dem Kärnthnerthore bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts genommen hatte, jene Zeit, in welcher, wie wir später sehen werden, Haydn auf demselben Boden, mitten hinein versetzt in das bunte Theatergetriebe, mit seinem Talente zum erstenmale in die Oeffentlichkeit trat.

Da die Zufahrten zu den früher erwähnten Ballhäusern sehr beengt und für die Gebäude der nächsten Umgebung selbst auch feuergefährlich waren, kam der Wiener Stadtrath im December 1704 bei Kaiser Leopold I. um die Bewilligung ein, ein eigenes Stadttheater erbauen zu dürfen. Diese Bewilligung

---

(1766, 13. Stück) sehen wir, daß in den 60er Jahren auch Privatpersonen regelmäßig wöchentlich wenigstens ein Mal musikalische Akademien veranstalteten, die aber nicht öffentlich waren. Ihre Blüthezeit fällt in die späteren Jahrzehnte; als die frühesten sind jene genannt bei Graf Collalto, Gerichts-Secretär v. Keeß, v. Oertel. Mit Franz Bernhard Ritter v. Keeß, der sehr musikalisch war, trat Haydn später in regen Verkehr. Manche von Haydn's Symphonien kamen hier privatim zuerst zur Aufführung, wobei v. Keeß selbst dirigirte. Wir werden später Ausführlicheres über ihn hören.

17 Aus dem Wiener Diarium erfahren wir, daß außer obiger Akademie noch eine zweite im Saal „zur Mehlgrube" bestand. Da dieselbe nur zweimal angezeigt ist und ihrer bisher noch nirgends Erwähnung geschehen, seien beide Ankündigungen hier wörtlich wiedergegeben: 1752, Nr. 96, 29. Nov. „Es wird allen respective Hoch- und Niederen Liebhabern hiemit zu wissen gemacht, daß auf hohes Begehren die Musicalische Academie auf der Mehl-gruben künftighin präcise um 6 Uhr angefangen werden wird." Die zweite Ankündigung, Nr. 104, 25. Dec., zeigt an, daß die Akademie „zu der vormals gewöhnlichen Stund um 8 Uhr Abends anfangen werde, dabey sich eine ganz neue virtuose Sängerin produciren wird".

erfolgte erst unter Leopold's Nachfolger, Joseph I., im August 1708, wiewohl einstweilen nur privatim und mit der Beschränkung, daß das Theater nur für die damals beliebten wälschen Komödianten, die schon im Jahre 1692 unter Joh. Thomas Danneſe im Ballhause in der Himmelpfortgasse ihre Vorstellungen gegeben hatten, bestimmt sein solle.[18] Das wirkliche Privilegium wurde erst im August 1720 durch Kaiser Karl VI. ertheilt. Als Bauplatz wählte man den freien Raum auf dem ehemaligen Steinmetzplatz, damals Roßmarkt genannt, nahe dem Kärnthnerthor und der damals noch bestehenden Heiligengeistkapelle im Bürgerspitale. Dieser Platz wurde deshalb auch geeignet befunden, weil „bei etwa entstehenden Händeln und Tumulten die nahe befindliche Stadtthorwache gleich zur Hand war". Der Bau wurde noch im Jahre 1708 begonnen und schon am 30. Nov. 1709 erlebte Wien die Eröffnung seines ersten Stadttheaters.[19] Conte Pecori war der

---

18 Ein bisher wenig beachteter Umstand verdient hier berührt zu werden. Nach einer Notiz in Schlager's Wiener Skizzen, III, S. 266 hatte ein gewisser Franz Ballerini bereits ein Privilegium erwirkt zur Abhaltung von Opern und für die dazu nöthige Erbauung eines Theaters. Der Magistrat, dem Ballerini im Jahre 1710 dies Privilegium zum Verkaufe anbot, ging darauf nicht ein. Von seinem, ihm und seinen Erben ertheilten Rechte „um Bezahlung gesungene Opern und Welsche Comödien halten lassen zu können", wollte der Besitzer im Jahre 1726 endlich selber Gebrauch machen. In diesem Jahre kündigte er im Wiener Diarium (Nr. 13 und 14) an, daß ein hoher Adel und die Gemeinde in der Niederlage des Hrn. Joseph de Trevano im Gundelhof das Nähere über Erbauung und Einrichtung des neuen Theaters einsehen könne. Weiteres wurde darüber nicht bekannt.

19 „Eodem ist in dem vom Wiennerischen Stadt-Rath neuerbauten Comedi-Hauß bey den Karntner-Thor die erste Comedi von den Welschen Comedianten gehalten worden und hat dabey der Herr Anton Peduzzi, ein Bolognefer, kayſ. Theatri Ingenieur, wegen seiner in Angebung gedachten Comedi-Hauß und darinnen befindlichen Theatri, wie auch anderer Sachen erwiesener Geschicklichkeit ein besondern Ruhm sich erworben." (Wiennerisches Diarium, 1709, Nr. 661, vom 30. Nov. bis 3. Dec.) Die damalige Außenseite ist in Salomon Kleiner's Prospecten, 1. Thl., Nr. 3, abgebildet. Das Innere wird von Küchelbecker vortheilhaft beschrieben, es mußte also bedeutend gewonnen haben, denn, was das Gebäude und die Darstellung betrifft, entwirft uns davon eine bekannte geistreiche englische Dame bei ihrem Besuche im Jahre 1717 ein wenig einnehmendes Bild. Letters of the R. H. Lady Mary Wortley-Montague, London 1803.

erste Pächter und in kurzen Zwischenräumen lösten sich die italienischen Truppen des Calderoni, Sebastien und Scio ab; im Jahre 1712 gingen die Geschäfte aber so schlecht, daß sich auch die letzte Gesellschaft unter Ristori auflöste. Nunmehr nahmen die deutschen Schauspieler aus dem Ballhause in der Teinfaltstraße von dem Theater Besitz. An ihrer Spitze stand Joseph Stranitzky, ein in der Rolle des Hanswurst berühmt gewordener Schauspieler, der schon im Jahre 1706 in einer Bretterbude auf dem Neumarkt gespielt hatte. Im Jahre 1718 kam abermals eine italienische Gesellschaft unter Ferd. Dannese, und ein Regierungsdecret vom Februar dieses Jahres verordnete, daß nunmehr die Deutschen und Italiener abwechselnd spielen sollten, allein Letztere unterlagen bald und von nun an behauptete Stranitzky als Pächter das Theater bis zu seinem Tode. Dessen Witwe Maria Monica verkaufte das noch auf drei Jahre lautende Pacht-Privilegium an die Theaterunternehmer Francesco Borrosini (Tenorist der Hofkapelle von 1712—31) und Joseph Selliers, denen auch das Ballhaus beim Franziskanerplatz gehörte und die nun für das Stadttheater ein 20jähriges Privilegium erwirkten. Im Jahre 1742 trat Borrosini ab und Selliers führte, zugleich mit dem Theater nächst der Burg, die Leitung allein. Im Jahre 1748 erhielt er die Bewilligung, das Komödienhaus nächst dem Kärnthnerthor „kais. kön. privil. Stadt-Wienerisches Theatro" nennen zu dürfen. Die gemeinschaftliche Leitung der beiden Theater wurde nun beibehalten. Im Jahre 1751 übernahm sie Freiherr von Lopresti in Rechnung des Hofes, aber schon im folgenden Jahre hob Maria Theresia alle bisherigen Privilegien auf, entschädigte die Unternehmer reichlich und übertrug die Aufsicht über die Theaterleitung dem Stadtmagistrat, der die Grafen Franz Esterházy und Joh. Jac. Durazzo zu Commissären ernannte und Leopold von Ghelen als Verwalter betraute. Im Jahre 1753 wurde Graf Durazzo zum alleinigen General-Spectakel-Director ernannt und behielt diesen Posten bei, bis er im Jahre 1764 als Botschafter nach Venedig ging. Das General-Directorium erhielt nun Graf Johann Wenzl von Sporck. — Am 3. Nov. 1761 brannte das Stadttheater nach der Aufführung des Ballets „Don Juan" (Musik von Gluck) auf den Grund nieder und während des Wiederaufbaues spielten

die deutschen Schauspieler abwechselnd mit den Franzosen im Theater nächst der Burg. Das neue Stadttheater nächst dem Kärnthnerthore, nachmals Hof-, dann Hofoperntheater benannt, wurde nach einem Plane des Hofarchitekten Freiherrn von Pacassi erbaut und am 9. Juli 1763 mit einem Vorspiel von Weiskern eröffnet.[20]

Lernen wir nun die Schauspieler näher kennen. Der früher erwähnte Joseph Anton Stranitzky, ein geborener Schlesier, den wir hier, obwohl sein Wirken vor die in Rede stehende Zeit fällt, des Zusammenhangs halber genauer ins Auge fassen müssen, zog, ehe er nach Wien kam, mit der Veltheim'schen Truppe, einer der ältesten in Deutschland, herum. Bei Veltheim lernte er zuerst die Sitte extemporirter Stücke kennen und schuf dann in Wien die erste stehende Maske: den Hanswurst, eine lustige Theaterfigur, die vordem nur dem Namen nach existirte.[21] Zum Vorbild nahm Stranitzky den italienischen Harlequin und gleich wie dieser in der Maske eines Bergamasker Bauern erschien, benutzte Stranitzky die Mundart und die einfältige und doch possirliche Art eines salzburgischen oder baierischen Bauern, seine derben Ausdrücke um so ungenirter wiedergeben zu können.[22] Der Hanswurst, dem im 17. Jahrhundert noch die Figuren Riepel, Pickelhäring und ähnliche vorangingen, setzte durch ein halbes Jahrhundert die Lachmuskeln der Theaterbesucher in Bewegung und gab Anlaß zu einer Reihe Sprößlinge ähnlichen Gelichters, echter Wiener Typen: Pantalon, Bernardon, Bramarbas, Odoardo, Leopoldl, Scapin, Burlin, Jackerl, und nach deren Vertreibung aus der Stadt: Kasperl, dummer Anton, Tonerl, Thaddädl, Simandl und Staberl. In letzterer Maske wußte noch vor 25 Jahren der schon bejahrte Theaterdirector Karl das Wiener Publikum zu fesseln. Es ist dabei nicht zu

---

20 Nach Erbauung und Eröffnung des großen Hofoperntheaters (25. Mai 1869) wurde das ehemalige Kärnthnerthortheater im Jahre 1872 abgebrochen und werden an dessen Stelle gegenwärtig (1874) Privathäuser erbaut.

21 Der Hanswurst erscheint schon 1553 in einem Fastnachtsspiel: Ein schön Buch von Fastnachtspielen und Meistersängen durch Peter Probst zu Nurnberg gedicht. anno 1553.

22 Briefe über die wienerische Schaubühne (von Sonnenfels). Wien 1768. Bd. II. S. 768.

verkennen, daß, indem jeder begabte Schauspieler sich seinen eigenen Theater-Charakter schuf und ausbildete, ein gewisser Grad von Vollkommenheit in der Ausführung erreicht wurde. Stranitzky war auch mit der Feder thätig und seine, sämmtlich zum Extemporiren eingerichteten Stücke waren nicht minder beliebt.[23] Einen Theil ließ Stranitzky in einem Bande gesammelt drucken — damals das Handbuch aller Nachtreter dieser Richtung.[24] Die Komödien aus dem Stegreif erhielten sich in Wien durch 68 Jahre und wichen nur Schritt vor Schritt der Einführung des regelmäßigen Schauspiels. Stranitzky, in gewisser Beziehung der Gründer des stehenden deutschen Schauspiels in Wien, betrieb sein Amt mit Ernst und Eifer und verlangte ein Gleiches auch von seinen Untergebenen. Seine vorzüglichsten Mitglieder waren: Andreas Schröter von Berlin als Bramarbas (gest. zu Wien 1761)[25] und seine Frau Anna; Joh. Leinhaas von Venedig, der Vater der Pantalons (gest. zu Wien 1767)[26]; Prehauser als Hanswurst; Frau Maria

---

23 Von Stranitzky mochte vermuthlich das Stück herrühren, welches die erwähnte Lady Wortley-Montague in ihren Briefen beschreibt. Nach ihr war es mit gemeinen und unanständigen Ausdrücken und Geberden gespickt, wie sie (nach der Lady Versicherung) der brittische Pöbel nicht einmal einem Marktschreier verzeihen würde.

24 Olla potrida des durchgetriebenen Fuchsmundi u. s. w., ans Licht gegeben vom Schalk Terrä (S. T. — Stranitzky). In dem Jahr da Fuchsmundi feil war. 1722. 8. (Das Buch erschien dann 1728 unter dem Titel: „Der kurzweilige Satyrikus u. s. w. An das Licht gegeben von einem lebendigen Menschen". Cosmopoli, auf Kosten der Societät.) Von Str. erschien ferner noch: „Lustige Reiß-Beschreibung aus Salzburg in verschiedene Länder; herausg. von Jos. Antoni Stranitzky, oder dem sogenannten Wienerischen Hannswurst. 4." (Ohne Jahreszahl und Druckort, mit 13 Kupfern in schwarzer Kunst, gez. von Jacob Mellien, gest. von J. B. Brugg.) Dies selten gewordene Buch verlegte Str. selbst und setzte diesmal ausnahmsweise seinen vollen Namen und Hanswurst-Charakter bei.

25 Biographisches, siehe J. H. F. Müller, Genaue Nachrichten. 1773. S. 135.

26 Leinhaas, urspr. Chirurg, spielte schon im Ballhaus in der Teinfaltstraße; erst seit dem Jahre 1744 war er ohne Unterbrechung in Wien. Biogr.: Müller, Genaue Nachr. 1773. S. 137. — Gesch. d. ges. Theaterwesens zu Wien (Oehler). S. 117 und 178.

Anna Ruth als Columbine (gest. 1751)[27], deren Rolle die aus Zittau gebürtige Mamsell Lorenz übernahm, die als vermählte Huber und zuletzt als Frau Weidner eine Zierde der Wiener Bühne wurde (gest. zu Wien im 70. Lebensjahre am 14. Nov. 1800). Der Stammvater der Hanswurste erwarb sich ein ansehnliches Vermögen; seine zwei Häuser kannte Jeder und jenes in der Stadt am Salzkries, das er im Jahre 1717 auf einem Fortificationsgrunde erbaute, (neu Nr. 20; es befindet sich jetzt darin die k. k. Lotto-Direction), führte jahrzehntelang im Volksmunde die Bezeichnung „Hanswurstenhaus".[28] Stranitzky's Todesjahr wurde bisher nirgends genau angegeben, was mehrfache Irrthümer veranlaßte. Er starb im Stadttheater selbst, allen bisherigen Annahmen entgegen schon am 19. Mai 1726 im 50. Lebensjahre[29], aber weder in den verschiedenen Todten-Protokollen noch im Grundbuche ist sein Stand als Schauspieler oder Theaterunternehmer angegeben, stets wird er nur als Bürger und kais. Hof-Zahn- und Mundarzt bezeichnet, ein Beweis, wie noch in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts der Schauspielerstand für etwas Entwürdigendes gehalten wurde, weßhalb ein Jeder trachtete, nebenbei ein Amt in Wirklichkeit oder fingirt zu betreiben.[30] Nicht als alter Mann, wie er gewöhnlich hingestellt wird, aber doch wohl leidend und sein baldiges Ende erwartend, wandte sich Stranitzky eines Abends an das Publicum mit der Bitte, ihm, der den Wienern so manchen vergnügten Abend bereitet habe, eine Gunst zu gewähren. Indem er nun Prehauser, sein jüngstes Theatermitglied, vorführte, bat er weiter: „Nehmen Sie diesen jungen

---

27 Biogr.: Gesch. des ges. Theaterwesens (Oehler). S. 151 fg.; Müller, Gen. Nachr. 1773. S. 134.

28 Gerade dieses Haus wurde ein halbes Jahrhundert später der Versammlungsort einer liter. Gesellschaft, deren verzüglichstes Mitglied eben jener Mann war, der dem Reiche des Hanswurst in Wien ein Ende machte.

29 Todten-Protokolle und Pfarr-Register.

30 In ähnlicher Weise erscheinen der Marionettenspieler Augustin Carbonese als Hofmaler; der Schauspieler Gottfried Marquart als Stein-Bruch- und Augenarzt; Thomas Dannese hielt Arzneien feil; Jakob Hirschenack, der eine Marionettenbude auf der Freiung (Platz in Wien) hielt, nannte sich Zahnarzt.

Mann als meinen Nachfolger an, ich finde keinen fähigeren, meinen Platz zu besetzen." Lautlose Stille folgte. Da fiel der also Empfohlene, einer augenblicklichen Eingebung folgend, auf die Knie und flehte, die Hände bittend gegen das Publicum ausstreckend: „Meine Herren! ich bitte Sie um Gotteswillen, lachen Sie doch über mich!" Alles lachte und Prehauser's Glück war gemacht. [31]

Gottfried Prehauser, geboren am 8. Nov. 1699 zu Wien, kam auf seinen Irrfahrten auch nach Salzburg, wo er sich in die Rolle des Hanswurſten einlebte. Im Jahre 1725 berief ihn Stranitzky nach Wien, wo er jedoch anfangs wenig beachtet wurde, erst der erwähnte glückliche Einfall verschaffte ihm die Gunst des Publicums, der er sich bis an sein Lebensende erfreute. Er wurde rasch einer der vorzüglichsten Schauspieler und verdunkelte als Hanswurst bei weitem seinen Vorgänger. In den letzten Jahren seines Lebens spielte er auch in regelmäßigen Stücken, z. B. den Just in „Minna von Barnhelm", und bewies, was aus ihm hätte werden können, wenn er sich früher dem besseren Schauspiel zugewendet hätte. Auch außer dem Theater genoß Prehauser überall Achtung; meistens ernst [32], hatte er doch auch launige Einfälle. Als er die Leiche seines Freundes Weiskern zur Ruhe geleitete, sagte er zu seinen Begleitern: „Unser Odoardo hat's überstanden; ich werde ihm bald nachfolgen müssen, denn er wird nicht ohne seinen Bedienten sein können." Einen Monat darauf, am 30. Jan. 1769, lag auch er, der bis dahin größte Komiker, als 70jähriger Greis auf der Bahre. Sein Bildniß ließ Kaiser Joseph in der Schauspieler-Galerie aufstellen; Anton Tischler verewigte ihn in Kupfer („gewidmet von seinen Freunden"). [33]

---

31 Ueber Stranitzky siehe Müller's Abschied von der Bühne, S. 64; Geich. des ges. Theaterw. (Oehler.) S. 92 fg. u. s. w. — Die historische Ausstellung in Wien im Jahre 1873 lieferte Nr. 662 ein Aquarell auf Pergament: Stranitzky (als Hanswurst) und seine Frau Menika, beide tanzend.

32 Als Prehauser einst an der Tafel eines Grafen, der sich an ihm zu belustigen hoffte, gefragt wurde, warum er nicht munterer sei, antwortete er: „Hier ist Prehauser, der ist nie anders; wollen Sie aber den Hanswurst sehen, so kommen Sie um 6 Uhr in die Komödie."

33 Ausf. Biogr. über Prehauser giebt sein Freund J. H. F. Müller, der

Im Jahre 1734 erhielt die Schaubühne einen wichtigen Zuwachs in dem eben erwähnten Friedrich Wilhelm Weiskern, Sohn eines sächsischen Rittmeisters. Er war in ernsten und komischen Rollen gleich stark und schrieb eine Menge Burlesken, die er nach italienischen, französischen und spanischen Schauspielen zustutzte. Er erfand für sich einen eigenen Charakter in der Rolle des Odoardo. Er kultivirte aber auch die schönen Wissenschaften, namentlich Geschichte und Geographie und widmete seine ganze freie Zeit der Ausarbeitung einer Topographie von Nieder-Oesterreich, welche nach seinem Tode in zwei Theilen erschien und noch jetzt geschätzt wird, obwohl ihr des Verfassers letzte Feile fehlt. Ebenso bekannt wurde der ergänzende dritte Theil: Beschreibung Wiens. Weiskern starb am 30. Dec. 1768 im 58. Lebensjahre und auch sein Bildniß ließ Kaiser Joseph für die Schauspieler-Galerie anfertigen. [34]

Prehauser, bisher das Haupt der Burleske, sah im Jahre 1737 in Joseph Kurz [35] einen gefährlichen Nebenbuhler neben sich aufkommen. Auch dieser schuf sich eine eigene Charakterrolle; sein Bernardon fand rasch Eingang und in Erfindung extemporirter Stücke zeigte sich Kurz unerschöpflich. Ihn zu verdrängen war unmöglich; daher verglich sich Prehauser mit ihm, indem jeder in seinen Stücken des andern Theaterfigur zu Hülfe nahm. Mit Kurz, der durch seine momentane Verbindung mit Haydn eine eingehendere Kenntnißnahme mit den Verhältnissen des Theaters nächst dem Kärnthnerthor hauptsächlich nothwendig machte, werden wir noch genauere Bekanntschaft machen.

Den Genannten schlossen sich im Jahre 1743 Wilh. Reyberg

---

täglich um ihn war, in Theatr. Neuigkeiten, 1773, S. 145 fg., dann abgedruckt in dessen Abschied von der Bühne, 1802, S. 63 fg. Oehler, S. 122 fg. und 181 fg. Selbst das in dgl. nicht verschwenderische Wiener Diarium widmet Prehauser einen warmen Nachruf. Jahrg. 1769, Nr. 9.

34 Oehler, S. 127 fg. Müller, Gen. Nachr., 1773, S. 138. Vergl. auch Weiskern's eigene Worte über die damals sich bekämpfende Gegenströmung im Schauspiel, Bd. III, S. 132 seiner Topographie.

35 Dessen eigenhändige Namensfertigung (siehe Verlassenschaftsacten seiner ersten Frau) war Kurtz, doch erscheint diese Schreibweise nur selten im Druck.

und Frau Franziska Kurz und zwei Jahre später noch Joseph Huber[36] an. Huber, ein geborener Wiener, der die früher genannte Mamsell Lorenz ehelichte, schuf als Leander und dann als Leopoldl eine heimathliche Possenreißerfigur und führte die Zauber-Komödien ein, die, mit Arien untermischt und von ihrem Schöpfer gewürzt, sich eines enormen Zulaufes erfreuten. Huber war in ernsthaften und komischen Rollen gleich stark, starb aber schon im 34. Lebensjahre, als er eben im Zuge war, ein bedeutender Schauspieler zu werden, am 23. April 1760.

Das deutsche Schauspiel war zu jener Zeit größtentheils die Unterhaltung der mittleren Bürgerklasse. Hof, Adel und Alles, was sich zu den feineren Ständen zählte, besuchte das Theater nächst der Burg. Bald aber lockten Kurz-Bernardon und Prehauser mit dem grünen Hut und der Hanswursten-Jacke auch die vornehmeren Kreise ins Stadttheater und das deutsche Schauspiel wurde dadurch immer mehr der Lieblingsgenuß des größeren Publikums. Auch der Hof fing an, Gefallen daran zu finden. Bereits im Jahre 1737 hatten die deutschen Schauspieler zum erstenmale die Ehre, nach Mannersdorf, einem damals beliebten Badeort an der ungarischen Grenze, wo sich der Hof zeitweise aufhielt, gerufen zu werden; ebenso spielten sie wiederholt im sogenannten spanischen Saale in der Burg. Später nahmen Maria Theresia und ihr hoher Gemahl entschieden Partei für das deutsche Schauspiel und würdigten es ihres Schutzes. Nun lesen wir auch häufiger im Wiener Diarium: „Beede Majestäten haben im Stadt-Theatro einer neuen Teutschen Komödie abgewartet."

Wir sind hier bei dem wichtigen Momente angekommen, wo das Frühroth eines besseren Geschmackes, der erst zwanzig Jahre später über die verkommene Lokalposse siegte, sich zum erstenmale Bahn zu brechen suchte. Zum erstenmale wagte man sich an regelmäßige Stücke. „Die Allemannischen Brüder", ein Trauerspiel in Versen von Krüger, machte im Jahre 1747 den Anfang und der gute Erfolg ermuthigte Selliers, Mitglieder der Neuber'schen Gesellschaft in Leipzig (das Ehepaar Koch, Heydrich, Mlle. Lorenz) eigens zu studirten Stücken zu

36 Biogr. siehe Müller, Gen. Nachr., 1773, S. 136. Oehler, S. 153.

engagiren. Im Jahre 1753 folgte ihnen auch Friederike Karoline Neuber selbst, entsprach aber den gehegten Erwartungen nicht. Sie kehrte nach Dresden zurück, und spielte in den umliegenden Bädern in den traurigsten Umständen. Da die Kaiserin darauf drang, die Schaubühne zu verbessern, verschrieb Durazzo Stephanie den ältern, Kirchhoff und Frau von Riga, Jaquet und dessen Frau und Tochter von Graz (Katharina, geb. 1760 zu Wien und daselbst 30. Jan. 1786 gest., wurde eine hervorragende Schauspielerin). Diese trafen im Jahre 1760 ein. Unterdessen war am Theaterhimmel der Name Sonnenfels aufgestiegen — in den nächsten Jahrzehnten die Leuchte einer gereinigten Richtung. Schon jetzt (1751) drang sein Wille durch. Auf seinen Antrag wurde zur Ueberwachung der Sittlichkeit der Stücke die Theatercensur eingeführt. Für die regelmäßigen Stücke konnte man nun freilich haften, aber den extemporirten Burlesken blieben überall Luftlöcher geöffnet. Diese zu verstopfen, wurde die ganze Sippschaft vor eine Hofcommission gerufen und ihnen aufs schärfste anbefohlen, sich in Zukunft beim Extemporiren jeder Unanständigkeit zu enthalten. Empfindliche Verweise, Arrest, lebenslängliche Haft (!) waren die angedrohten Foltergrade. Nichtsdestoweniger stemmten sich Prehauser, Kurz und Weiskern gegen die versuchte Neuerung und trachteten zunächst, „Esser", „Riß Sara Sampson" und andere regelmäßige Stücke lächerlich zu machen, was ihnen nur zu leicht gelang. Das Schlimmste war, daß sie ihre eigenen Machwerke nun als regelmäßige Stücke brachten. Die Stücke von Prehauser, Kurz, Weiskern und Huber (denen in den 60er Jahren Hafner, Klemm und Heufeld folgten) beherrschten die Bühne, und die Darsteller, eine Menge ausgeprägter Theaterfiguren, hatten es im Extemporiren nun so weit gebracht, daß ihnen keine Truppe gleich kam. Müller, der im Jahre 1761 auf der Durchreise in Wien die Vorstellungen besuchte, sagt darüber: „Ich bewunderte die Fertigkeit und bündige Suada in der Burleske. Prehauser, Weiskern, Leinhaas, Heydrich und Mad. Weidner (Kurz war damals von Wien abwesend) waren Meister in der Kunst, aus dem Stegreif zu spielen; ihr Vortrag verdiente nachgeschrieben zu werden." [37]

37 Müller's Abschied von der Bühne, 1802, S. 40. Oehler, S. 145.

Eine Ueberſicht der gegebenen Stücke und deren Verfaſſer bietet uns wieder, wenn auch nur in den früher genannten Jahren (Oſtern 1752 bis Ende 1756) das erwähnte Répertoire des Théâtres u. ſ. w. Außer den Burlesken erſcheinen Original- und überſetzte Werke von Grimm, Gellert, Baron Trenk, Koch, Gottſched, Goldoni, Metaſtaſio, Apoſtolo Zeno, Bambini, Boiſſy, Deſtouches, Graffigny, Voltaire, Racine, Le Sage u. A. — Eine Specialität bieten die von den Kurz'ſchen Kindern dargeſtellten Komödien und Pantomimen. Die Ballete waren meiſt von Hilverding und Salomon, ſtanden aber jenen im Theater nächſt der Burg an Werth nach; die beſſeren Solotänzer waren an beiden Theatern beſchäftigt. Auch das Orcheſter beſaß außer Starzer, Cammermayer, Pacher, Mederitſch Gallus (Waldhorn, Violoncell und Baß) keine nennenswerthen Muſiker; es zählte 10 Violinen, je zwei Violen, Celli und Bäſſe, Flöte, Fagott, zwei Oboen und zwei Waldhörner. Es wurde hier wie im Theater nächſt der Burg täglich geſpielt, die Freitage ausgenommen; in der Faſten- und Adventzeit waren ebenfalls keine Vorſtellungen. —

Zur Marktzeit und im Faſching wurden im vorigen Jahrhundert in den dazu errichteten Bretterbuden auf dem Neumarkt, Judenplatz und auf der Freiung Pantomimen und Poſſen aller Art aufgeführt. Namentlich die **Marionettenſpiele** waren ſehr beliebt; die Figuren hatten bewegliche Glieder, die mit einem Draht von oben dirigirt wurden. Ehe Prehauſer Wien verließ, ließ er ſich im erſten Stadium ſeiner Theaterlaufbahn von dem „Zahnarzt" Hirſchnal für deſſen Puppen-Komödien auf der Freiung anwerben. Stranitzky hielt eine zeitlang trotz ſeiner Stadttheater-Pachtung auch eine Marionettenbude, ebenfalls auf der Freiung, in Gang; ſeine Witwe aber, in der kurzen Zeit, da ſie allein das Regiment im Stadttheater führte, beklagte ſich beim Stadtrath bitter über den gleichzeitigen Beſtand der Marionetten, da ihr dies Eintrag thue. Im Jahre 1728 wurde das Spiel unterſagt, da viel Unzucht dabei getrieben wurde, doch tauchte es ſchon nach zwei Jahren wieder auf. Wir leſen auch von einer obrigkeitlichen Verordnung im Jahre 1747, ſich nicht mit brennenden Fackeln und Windlichtern in die Nähe der auf dem Neumarkt ſtehenden Pantomime zu begeben oder gar die Fackeln darinnen anzuzünden. Hoch und Niedrig unterhielt ſich

an diesen Possen, die später namentlich in der Travestie Gelungenes leisteten. Im genannten Jahre finden wir im Wiener Diarium auch den Besuch des Kaisers und seines Bruders, des Herzogs Karl von Lothringen, bei einer pantomimischen Vorstellung auf dem Neumarkt erwähnt. Müller [38] nennt noch im Jahre 1772 das Hofmann'sche Marionetten- oder sogenannte Kreuzerspiel auf der Freiung; Hofmann war auch der Einzige, der von der Abgabe eines Theils der Einnahme an die Theatral-Direction befreit war. Haydn's Vorliebe für das Marionettentheater ist bekannt; im fürstlichen Schlosse Esterház gelangte es unter Pauersbach's Direction zu besonderer Vollkommenheit. [39]

Es würde unserem Wiener Lebensbilde ein charakteristischer Zug fehlen, wenn wir nicht auch der öffentlichen Tanzbelustigungen gedächten. Die Tanzmusik Wiens war vor hundert Jahren noch lange nicht tonangebend, aber die Lust zum Tanzen war da. Von der Musik zu den Tänzen jener Zeit ist uns nur Weniges erhalten; es waren, wie in den späteren Jahrzehnten, in den Redouten und auf öffentlichen Bällen ausschließlich Menuetten (Minuetti di Ballo) und Deutsche (Allemands) in Gebrauch. (Contretänze, Ländler und Walzer kommen erst später vor.) Sie waren zum Theil für volles Orchester, zum Theil nur für Streichinstrumente, zwei Violinen und Baß, geschrieben, wie z. B. jene von Holzbauer (circa 1745) und von Huber (circa 1765). In fast gleichem gemessenen Gang bewegen sich die in Nürnberg (circa 1740) erschienenen in Kupfer gestochenen Menuetten (2 Violinen, 2 Hörner und Baß) des Ludwig Alb. Friedr. Baptiste. [40] Diese 24 Menuette wechseln

---

38 Müller, Gen. Nachr. von beyden k. k. Schaubühnen in Wien, 1772, S. 111.

39 In der Advent- und Fastenzeit führte man auch Krippenspiele auf. Diese Vorstellungen aus der bibl. Geschichte wurden nicht nur von Kindern und Leuten aus der untern Volksklasse, sondern auch von Personen aus den höhern Ständen besucht und auch der kais. Hof ließ sie öfters in die Burg kommen. Diese stummen Theater haben sich, alle Wandlungen überdauernd, bis auf unsere Tage erhalten.

40 Menuets nouveaux à 2 Violons, 2 Cors de Chasse et la Basse; dédiés à son Sér. Monseigneur Le Prince regnant d'Oettingen, comp. par Mr. A. L. F. Baptiste, Maître à danser de la Sér. Cour de Hesse-

(mit einer einzigen Ausnahme) regelmäßig in Dur und Moll ab und gilt immer der zweite Menuett gleichsam als Trio des vorhergehenden, der dann wiederholt wird. Die Meisten zählen je 8 Takte in beiden Theilen; beim letzten Menuett überlassen Hörner und Baß den zwei Violinen allein das Feld, die sich nun wie in einem reich geschmückten Coda in längeren Theilen ergehen, die erste Violine Triller auf Triller häufend, die zweite sie unermüdet mit Achteln in weiten Sprüngen begleitend, worauf dann, den vorletzten Menuett wiederholend, alle Instrumente gemeinschaftlich die Serie zu Ende führen. Die ersten Tanzstücke von Haydn (14 Menuette für 2 Violinen und Baß, Flöte, Oboen, Fagott und 2 Hörner) erschienen im Jahre 1767 bei Breitkopf in Abschrift. Sie sind noch (für Clavier allein) im Original erhalten und reichen der Schrift nach wohl selbst in die 50er Jahre zurück. Später werden wir Mozart, Haydn, Beethoven und andere gleichzeitige Componisten die Feder für die kaiserlichen Redoutensäle in Bewegung setzen sehen; in unserm Jahrhunderte tauchten dann die Tanzweisen von Ferd. Gruber und Michael Pamer auf, die Vorläufer von Lanner und Strauß, mit denen die Wiener Tanzmusik eine entschiedene Wendung nahm und sich den Weg durch aller Herren Länder bahnte.

Es verlohnt der Mühe, bei dieser Gelegenheit auch die damalige Art und Weise, wie es bei diesen Unterhaltungen gehalten wurde, sowie die Tanzlokalitäten näher kennen zu lernen. Noch in den ersten 40er Jahren des vorigen Jahrhunderts waren die Hauptvereinigungspunkte für Bälle nur das Theater nächst dem Kärnthnerthor (das Theater im sogenannten Hofballhause ist nur einigemal genannt) und der Tanzsaal „auf der Mehlgrube" am Neumarkt. Bis zur Eröffnung der kais. Redoutensäle hatte das Stadttheater allein das Vorrecht, auch

---

Cassel. Oeuv. I. à Nurenberg, aux dépens de Jean Ulric Haffner, Maitre du Lut. In der franz. Vorrede spricht der Verfasser von einem, dem Fürsten vor etwa 11 Jahren gewidmeten Sonatenwerk. Walther's Lexicon sagt S. 69: „Baptiste, ein ber. u. jetzo florirender französischer Violinist, hat ein Buch Sonates vor die Violin und noch ein Buch von 9 Musettes oder Vielles in Paris herausgeben lassen." Nach Gerber starb Baptiste zu Cassel in den 60er Jahren.

maskirte Bälle zu geben; sie begannen am 6. Januar und wurden an bestimmten Tagen bis zum Fasching-Dienstag fortgesetzt; das Einlaßgeld betrug einen Dukaten in Gold. Es wurde auf der Bühne und im Parterre getanzt, erst in späterer Zeit wurden beide vereinigt. Man gelangte zum Theater im Wagen oder Tragsessel, zu Fuß durfte sich keine Maske auf der Straße blicken lassen; alle hohen und vorhin schon unerlaubten Spiele waren strenge verboten. Das Orchester bestand aus circa 40 Musikern, welche zunächst aus der früher erwähnten, mit dem obersten Spielgrafenamte vereinten St. Nicolai-Bruderschaft bei St. Michael recrutirt wurden; sie allein hatten auch das Recht, in Zeiten, wo jede Wirthshausmusik verboten war, „bei denen Hochzeiten und ehrbaren Mahlzeiten" aufzuspielen. Es war dafür eine gewisse Taxe (Musikimpost) im Rathhause des Wiener Stadtmagistrats zu entrichten. Nachdem im Jahre 1782 der Zunftzwang der genannten Bruderschaft aufgehoben wurde, versammelten sich die Musiker, welche Tanzmusik ausführten, jeden Samstag des Morgens hinter der Säule am hohen Markt, und an den übrigen Tagen auf der Brandstatt, wo sie ein Jeder, der Musiker zu Bällen suchte, zu finden wußte.[41]

Die Verwendung des früheren, im Jahre 1744 geschlossenen Opernsaales zu Redouten, der Theatralleitung unterstehend, kam dem Publikum zum erstenmale Sonntag den 7. Jan. 1748 zu statten. „Diesen Abend (berichtet das Wiener Diarium Nr. 3) haben sich die Carnevals- oder Faschings-Lustbarkeiten in dem hierzu erbaueten prächtigen Redouten-Saal an der kais. Burg angefangen, wobey sich eine große Menge Maskern eingefunden hat, welche in allem zu sattsamen Vergnügen bedienet worden." Unter „großer Menge" waren circa 600 bis 800 Personen verstanden. Im Jahre 1752 wurden die Maskenbälle bereits in den neu und aus Stein erbauten Sälen, wie wir sie jetzt kennen, abgehalten. Die Bälle begannen am ersten Sonntag oder Mittwoch nach dem heil. Dreikönigfest und schlossen am sogenannten Erchtag (Fasching-Dienstag). Den Besuchern war es gestattet, an den gleichen Ball-Abenden in beiden Theatern im Masken-

41 Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag. (Schönfeld) 1796, S. 99.

kleide, jedoch ohne Larve, zu erscheinen. In den 50er Jahren sind auch im November Maskenbälle angezeigt, welche von 8 bis 2 Uhr Mitternacht währten.

Die Bälle des Hofes und Adels wurden im kleinen Redoutensaale abgehalten. Den Kammerfestins, mit und ohne Verkleidung, wohnten meistens beide Majestäten und die übrigen kaiserlichen Mitglieder bei. Der Adel gab aber auch im Saale zur Mehlgrube geschlossene Bälle und hatte das Vorrecht, auch hier in Verkleidung zu erscheinen. Hoher und niederer Adel hatten jeder seinen bestimmten Abend und waren in beiden Kreisen diese maskirten Bälle besonders beliebt.[42]

Vor Eröffnung der Redoutensäle war der Saal zur „Mehlgrube" die größte und beliebteste Tanzlocalität Wiens[43], wo man auch im Maskenkleide, jedoch ohne Larve, erscheinen durfte. Fast jeder Tag der Woche war hier besetzt, doch wurde sorgfältige Musterung der Stände gehalten. Es gab Bälle für „honette Compagnien" (aus dem Beamten- und Handelsstand u. s. w.), anspruchsvollere „Distinctions-Bälle" (Herreneintritt ein Dukaten in Gold) und „geschlossene Compagnien", von denen jede besondere Bestimmungen hatte.[44]

Außer den genannten Orten sind gleichzeitig als „berühmte" Privat-Tanzsäle noch genannt: das Defranz'sche oder sogenannte Haasenhaus in der Kärnthnerstraße (neu Nr. 14), das Stampfische Haus „zum Sommer" unter den Tuchlauben

---

42 Ende des vorigen Jahrhunderts wählte der Adel für seine Bälle den Tanzsaal des Hoftraiteurs Jahn in der Himmelpfortgasse (neu Nr. 6), wo auch viele Concerte Statt hatten.

43 In den Kellern dieses am Mehl- (Neu-) markt gelegenen, im Jahre 1698 nach Plänen des J. B. Fischer von Erlach erbauten Gebäudes wurden die Mehlsäcke untergebracht — daher der Name. Der Saal hat seine Geschichte. Mozart gab hier im Verein mit Phil. Jak. Martin in den 80er Jahren zur Fastenzeit Abonnement-Concerte. Auch Beethoven dirigirte später hier. Im Jahre 1807 wurden die Liebhaberconcerte daselbst abgehalten. Die späteren Bälle arteten in bedenklicher Weise aus, bis im Jahre 1831 der neu und geschmackvoll hergerichtete Saal den gebildeten Ständen als Casino diente. Heutzutage ist das Haus eines der feinsten Hôtels der innern Stadt.

44 Ueber die in den 40er Jahren daselbst abgehaltenen Kinderbälle berichtet Joh. Basili Küchelbecker, Allern. Nachr. vom röm. kais. Hof. Andere Aufl. Hannover 1732. S. 420.

(neu Nr. 17) und der „berühmte große Saal" im Waffenbergischen Hause auf dem Peters-Freithofe. Die „properen" Bälle dieser Orte mit „wol-besetzter" Musik und ausgesuchten Speisen und Getränken sind jahrelang zur Faschingszeit im Wiener Diarium angezeigt. Für allzu derbe Mischung sorgte das Entrée: Leggeld für eine Mannsperson ein Species-Dukaten, Frauenzimmer franco. Der Anfang war um 6 Uhr Abends; das Ende ist nicht angezeigt.[45]

Auch der Nachtmusiken haben wir zu gedenken; sie boten den warmblütigen Wienern eine gar willkommene Unterhaltung und weiß von ihnen schon im 17. Jahrhundert ein Reisender zu erzählen.[46] Indem er den großen Musiksinn des Kaisers Leopold I. hervorhebt, findet er es erklärlich, „daß sich so viele Musicanten in Wien befinden, wie dann schwerlich irgendwo mehr anzutreffen sind als allhier und ging schier nicht ein Abend vorbey, daß wir nicht eine Nachtmusic vor unsern Fenstern auf der Straßen hatten". In den 20er Jahren des 18. Jahrhunderts gewannen dieselben an Ausdehnung und Mannichfaltigkeit. Der im großen Stil ausgeführten, schon früher erwähnten Serenaten mit glänzend costümirten mythologischen Masken, die an Familienfesttagen des kais. Hofes auf dem innern Burgplatz abgehalten wurden, gedenkt ein anderer Reisender.[47] Wenn auch mit dem Tode Kaiser Karl's VI. musikalische Nachtfeste solcher Pracht verstummten, gediehen sie doch in mannichfacher Gestalt in bürgerlichen Kreisen fort; so wird noch in den 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts in einem Briefe aus Wien berichtet: „Nachtmusiken sind hier so häufig, als unter dem schönsten italienischen Himmel. Bald sind es ganze Gesellschaften von

---

45 Als Tanzlokale sind zu Ende des vorigen Jahrhunderts in der inneren Stadt noch genannt: das Casino von Otto in der Spiegelgasse und der Trattner-Hof; in den Vorstädten der weltbekannte Sperl. Die sprüchwörtlich gewordene sorglose Wiener Leichtlebigkeit zeigte sich im ersten Jahrzehnt des gegenwärtigen Jahrhunderts namentlich bei Eröffnung des glänzend eingerichteten Apollosaales in der Vorstadt Schottenfeld, dem sogenannten „Brillantengrund".

46 Dr. Ed. Browne ganz sonderbare Reisen durch Niederland, Teutschland u. s. w. Nürnberg 1686. S. 237.

47 Küchelbecker's Allern. Nachricht. 1732. S. 100.

Sängern, bald rauschende Instrumentalmusik, bald auch die einzelne Flöte oder Mandoline, welche Ihnen beim nach Hause gehen aus den stillen Straßen entgegenschallen und bald einen Kreis von Zuhörern um sich versammeln, welche mit aller Schnelligkeit ihr Lager verlassen und herzuströmen."[48] Verführerischer noch werden uns diese Ständchen in einem Wiener Theater-Almanach vom Jahre 1794 (S. 173) geschildert: „In den Sommermonaten trifft man fast täglich, wenn schönes Wetter ist, Ständchen auf den Straßen, und ebenfalls zu allen Stunden, manchmal um ein Uhr und noch später. Diese Ständchen bestehen aber nicht, wie in Italien oder Spanien, in dem simplen Accompagnent einer Guitarre, Mandore, oder eines andern ähnlichen Instruments zu einer Vocalstimme, denn man giebt die Ständchen hier nicht, um seine Seufzer in die Luft zu schicken, oder seine Liebe zu erklären, wozu sich hier tausend bequemere Gelegenheiten finden, sondern diese Nachtmusiken bestehen in Terzetten, Quartetten, meistens aus Opern, aus mehreren Singstimmen, aus blasenden Instrumenten, oft aus einem ganzen Orchester, und man führt die größten Symphonien auf. Besonders wimmelt es von solchen Musiken an den Vorabenden der bekannten Namensfeste, vorzüglich am Annenvorabende. Gerade bey diesen nächtlichen Musiken zeigt sich auch die Allgemeinheit und Größe der Liebe zur Musik sehr deutlich; denn sie mögen noch so spät in der Nacht gegeben werden, zu Stunden, in denen alles gewöhnlich nach Hause eilt, so bemerkt man doch bald Leute in den Fenstern, und die Musik ist in wenigen Minuten von einem Haufen Zuhörer umgeben, die Beyfall zuklatschen, öfters, wie im Theater, die Wiederholung eines Stückes verlangen und sich selten entfernen, bis das Ständchen geendigt ist, das sie öfters noch in andere Gegenden der Stadt schaarenweise begleiten." Auch zu Anfang des laufenden Jahrhunderts waren die Ständchen in Wien noch gebräuchlich. Nach Moscheles[49] gab Graf Palffy deren sechs im Jahre 1815 im botanischen Garten. Moscheles selbst, Mayseder, Merk, Giuliani und Hummel wirkten mit und führten in Gegenwart der Kaise-

48 Der neue teutsche Merkur, von C. M. Wieland. 1799. S. 51.

49 Aus Moscheles' Leben, von seiner Frau. 1872, I. S. 23.

rin Marie Louise und der Erzherzoge Rainer und Rudolph Compositionen von Beethoven, Mayseder und Hummel auf und dazwischen „lustige Jodler, die aus den Gebüschen hervorklangen und ein noch lustigeres Souper. Außerdem wohl ein halbes Dutzend, welche Privatleute den Ihrigen zu ihren Namenstagen gaben".

Die Nachtmusiken zur Zeit unserer Chronik denken wir uns in bescheidenem Zuschnitt, etwa von drei und mehr Streich- oder Blasinstrumenten (je zwei Klarinetten, Hörner, Fagott) oder auch von gemischten Instrumenten mit und ohne Gesang ausgeführt. Auf die Serenade im weiteren Sinn werden wir am gehörigen Orte zurückkommen.

Ab und zu gab es in den Jahren nach Haydn's Austritt aus dem Kapellhause allerlei Feste, die theilweise auch ein öffentliches Schaugepränge trugen. So berichtet das Wiener Diarium sehr ausführlich über ein glänzendes Fest, das der französische Botschafter Marquis d'Hautefort im November 1751 an zwei aufeinander folgenden Tagen zur Feier der Geburt des Herzogs von Burgund in seinem Palast auf der Freiung (Platz in der innern Stadt) veranstaltete. Ein von einem auserlesenen und stark besetzten Orchester ausgeführtes Concert, große Tafel, glänzender Ball in dem auf dem Platze eigens dazu erbauten Saale sind namhaft gemacht, wie auch eine glänzende Außenbeleuchtung des Hauses, transparente Bilder auf einem Prachtgerüste und ein Springbrunnen, der dem Volke unter beständigem Pauken- und Trompetenschall an beiden Abenden Wein spendete. — Ein ähnliches noch brillanteres Fest veranstaltete der neapolitanische Minister Marchese Niclas da Majo im October 1754 zur Geburtsfeier des Erzherzogs Ferdinand Karl. Der Weg vom Schottenthore nach dem in der Roßau liegenden fürstlich Liechtenstein'schen Gartenpalaste war mit einer doppelten Reihe Pechpfannen und vergoldeten Laternen beleuchtet. Palast und Garten strahlten im Widerschein von achtzigtausend Lampen und Feuertöpfen und am Hauptportale war ein doppelter Triumphbogen errichtet, auf dem zwei Chöre musicirten, eine dritte Musik mit Feldinstrumenten war oberhalb der Stiege des Prospect-Gebäudes aufgestellt. In dem von Pozzi gemalten, von zwanzig Säulen getragenen Saale, der mit unzähligen Häng- und Wandleuchtern und krystallenen Girandolen erhellt

war, bewegten sich hunderte von Masken, die um Mitternacht an sieben reich besetzten Tafeln Platz nahmen und später bis zum Morgen dem Tanze huldigten. Auch der kais. russische Botschafter gab ein nicht minder glänzendes Fest im Januar 1765 im Rosrano'schen Gartenpalast (später Auersperg'sches Palais) vor dem Burgthor zur Feier der Geburt des Großfürsten Paul Petrowiz.

Häufig finden wir erwähnt, daß Haydn von seinen frühesten Werken keinen pecuniären Vortheil zu ziehen wußte, daß er sie sorglos von Hand zu Hand wandern ließ und, anstatt erbittert zu sein, daß Andere damit Gewinn erzielten, sich im Gegentheil kindisch freute, wenn er eine seiner Compositionen in den Auslagfenstern der Musikhandlungen durch den Stich verbreitet sah. Die Richtigstellung dieser Annahme bietet zugleich Gelegenheit, auf den Musikalienhandel, wie er damals in Wien beschaffen war, ausführlicher einzugehen. Wir werden in der Folge sehen, wie rasch sich dieser für Componisten und Publikum gleichwichtige Handelszweig ausbildete, wie Firma auf Firma entstand, wieder verschwand oder an Andere überging. Vor Allem muß bemerkt werden, daß es bis in die Mitte der 70er Jahre des vorigen Jahrhunderts in Wien überhaupt keine ausschließlichen Musikalienhändler oder Verleger im Sinne der Jetztzeit gab. Nur ausnahmsweise kamen musikalische Werke von hier aus in den Handel; der größere Theil wurde in Abschriften verbreitet; fast alle in Kupfer gestochenen Werke kamen von auswärtigen Städten, namentlich von Nürnberg, Augsburg, Leipzig [a], Amsterdam, Paris und London. Mit dem Verkauf der Musikalien befaßten sich vorzugsweise die Buchhändler; auch Buchbinder (J. F. Baumgartner), Kupferstecher (Joh. Jak. Lidl) und Copisten (Haschke) boten Musikalien feil; selbst in einem Gewürzgewölbe (J. G. Gründler beim Kärnthnerthor) konnte man Musikwerke, z. B. Hurlebusch's Clavierstücke, kaufen. Unter

---

[a] In Deutschland war es namentlich Gottlob Immanuel Breitkopf, der im Jahre 1715 in Leipzig die Druckerei des Vaters übernommen hatte und 1756 durch Neu-Erfindung eines Notendruckes sich in diesem Zweig verdient machte. Seit 1762 lieferte er auch die zur Orientirung so unschätzbaren thematischen Verzeichnisse gedruckter und geschriebener Musikalien, die durch ihn zu beziehen waren.

den Firmen, welche im Wiener Diarium am häufigsten verräthige Musikalien ankündigten, sind hervorzuheben: Joh. Peter von Ghelen, kais. Hof- und Universitäts- und gemeiner Stadt Wien Buchdrucker (bei dem schon im Jahre 1725 Fux's berühmter Gradus ad Parnassum, mit beweglichen Typen gedruckt, erschienen war); Joh. Thomas Edler von Trattner, k. k. Hofbuchdrucker und Buchhändler auf dem Kohlmarkt (jetzige Cafe Daum) und im Schottenhof (im Jahre 1775 im eigenen Hause auf dem Graben); Jos. (später Edler von) Kurzböck, k. k. Hofbuchdrucker in allen orientalischen Sprachen und Buchhändler, Verlagsgewölb auf dem Hof, dann in der Bognergasse; Georg Bauer, Buchhändler auf dem alten Fleischmarkt; Peter Conrad Monat, Buchgewölb unter den Tuchlauben; die Kunst- und Buchführerey Prasser auf dem Kohlmarkt (Schild zum St. Johann in der Wüsten); Augustin Bernardi, Universitäts-Buchhändler, der oberen Jesuitenpforte gegenüber; Rudolph Gräffer, Buchhändler im Jesuitenhof; Herm. Jos. Krüchten, Buchhändler unter den Tuchlauben (bei der Weltkugel im Seitzerhof); Joh. Paul Kraus, Buchführer neben dem Hofballhaus; Emerich Felix Bader, Buchführer in der Bognergasse (neben dem Todtenkopf), und etwas später Huberty, Musik-Kauffmann in der Alstergasse (zum goldenen Hirschen). Der bescheidene Binz, dem wir auf dem Stephans-Friedhof begegnet sind, erlaubte sich erst später die so kostbare öffentliche Ankündigung im Wiener Diarium. Das Handlungshaus Artaria auf dem Kohlmarkt war das erste, das, im Jahre 1769 mit einem Privilegium versehen, sich bald darauf mit dem Verlag eigener gestochener Musikalien befaßte. Haydn, Mozart, Beethoven erschienen daselbst der Reihe nach mit ihren Werken und namentlich hatte Haydn in den 80er Jahren regen Verkehr mit dieser Firma, die auch, die erste in Wien, seit dem Jahre 1777 eigene Musikkataloge veröffentlichte und im folgenden Jahre zum erstenmale Musikalien selbst verlegte. Vordem hielten die drei Brüder Cesare, Domenico und Giovanni, gebürtig aus dem Orte Blevio am Comersee, verschiedene Kunstartikel in ihrem Gewölbe unter den Tuchlauben unter dem Schilde „zum König von Dänemark". (Carlo Artaria hatte seinen Laden unter demselben Schilde im Jahre 1775 gegenüber dem Michaelerhaus.) Der Firma Artaria werden wir später noch oft begegnen.

Mit dem Eigenthumsrecht der Musikalien war es im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts übel bestellt; jeder Verleger suchte dem andern durch Nachdruck zu schaden und den Copisten gegenüber standen wiederum Componisten und Verleger machtlos gegenüber. Das Schlimmste dabei war, daß mit jeder neuen Abschrift auch neue Fehler sich einschlichen, welche die Zeit endlich sanctionirte. Mitunter suchten die Componisten das Geschäft der Herausgabe selbst in die Hand zu nehmen; so kündigte Mozart im Jahre 1783 drei Clavierconcerte an, auf die man in seiner Wohnung subscribiren konnte; Haydn verlegte 1784 Claviersonaten auf eigene Rechnung, die in der Gräffer'schen Buchhandlung zu haben waren.

In Kupfer gestochene Musikalien bildeten einen Luxusartikel und kamen noch im Jahre 1770 so selten vor, daß der Buchhändler Bernardi die bei ihm vorräthige „allerneueste in Kupfer gestochene Musik" gleichsam als etwas Ungewöhnliches ankündigte. In Wien selbst wurden, wie oben erwähnt, nur hin und wieder Werke in dieser Art verlegt, doch lieferten schon im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts die Notenstecher Joh. Jak. Freundt und Jakob Hoffmann mit einem umfangreichen musikalischen Werk des Fürsten Paul Esterházy eine saubere Arbeit. Dreißig Jahre später klagt Küchelbecker[51], daß unter den Kupferstechern „keiner von sonderlicher Reputation anzutreffen" sei. Doch finden wir in Folge der Gründung der k. k. Kupferstich-Akademie (1766) wieder ganz tüchtige Männer, wie namentlich C. Schütz, F. Müller, Georg David Nicolai, und in zweiter Linie Beheim, Brunet, Huberty, Ebers pach und den früher genannten Lidl; die geschmackvoll und fleißig ausgeführten Titelkupfer der drei Erstgenannten (Canzonetten von Martin, Gluck's Oden, Lieder und Symphonien von Haydn, Clavierwerke von Steffan, Wagenseil u. A.) wird man noch heutzutage mit Vergnügen betrachten.

Geschriebene Musikalien waren auch in Deutschland so zahlreich verbreitet, daß z. B. Breitkopf in Leipzig, Westphal in Hamburg förmliche Lager von Manuscripten hielten. In Wien bildeten diese eine Haupterwerbsquelle der Copisten, deren einzelne

51 Küchelbecker, Allern. Nachr. S. 745.

durch langjährige Ausübung einen gewissen Ruf erlangten; so werden die Opern-Partituren des Hoftheatralcopisten Wenzl Sukowaty noch heutzutage häufig in Bibliotheken angetroffen. Durch ihre Gewinnsucht und meist unzuverlässlichen Arbeiten bildeten die Copisten eine stehende Klage der Componisten; besonders Reisende wußten sie nach Möglichkeit auszubeuten, wie denn der englische Musikschriftsteller Burney bei seinem Wiener Besuche im Jahre 1772 von ihnen förmlich belagert wurde. Einem Copisten aber fiel die Ehre zu, der Erste gewesen zu sein, der Werke von Haydn in den Spalten des Wiener Diariums ankündigte; es war dies der oben erwähnte Simon Haschke, „Musiko und Notist in den drey Huetten zu Maria Trost" (St. Ulrich, Vorstadt Wiens), der im Jahre 1768 copirte Musikalien für verschiedene Instrumente zum Verkauf anbot und unter den „besten Meistern", als Steffan, Wagenseil, Hoffmann, Wanhal, Mathielli, Toeschi, Bach und Jomelli auch Haydn nennt.[52] Zu Anfang der 70er Jahre werden dann Haydn's Symphonien und Quartette, im Ausland gestochen, von Krüchten u. A. angezeigt; Artaria folgte im Jahre 1776. Haydn's erste größere, in Wien selbst verlegte Sonatensammlung erschien 1774 bei Kurtzböck in Typendruck, in welcher Gestalt kurz zuvor auch die Partituren von Gluck's „Alceste" (1769) und „Paride ed Elena" (1770) in Typendruck, gr. Folio bei Trattner gedruckt und verlegt worden waren.[53]

Musikalisch-theoretische Werke waren kurz nach ihrem Erscheinen auch in Wien im Wiener Diarium angekündigt; so finden wir die Schriften von Mattheson, Marpurg, Rameau, Sorge und Kirnberger; auch sehen wir aus zwei Anzeigen, daß man sich damals bereits auf akustische Fragen einließ.[54]

---

52 In Breitkopf's themat. Katalogen wird Haydn das erstemal im Jahre 1763 mit einem Divertimento und 2 Concerten für Clavier genannt.

53 Damit entfällt zugleich die Anschuldigung Oscar Comettant's, der in seinem Werke „La musique, les musiciens et les instruments de musique" etc. (Paris 1869) S. 474 sagt: „De Gluck, non plus, on n'aurait pu trouver jusque dans ces derniers temps aucune grande partition en Allemagne. C'est incroyable, mais cela est ainsi."

54 Gespräch zwischen einem Musico theoretico und einem Studioso Musices von der Prätorianischen, Prinzischen, Werkmeisterischen, Weidhardi-

Die Musikliebe des österreichischen Adels, für die wir zum Theil schon in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und wiederum bis in die Epoche Beethoven zahlreiche Belege finden, gab sich auch im Verlauf des verflossenen Jahrhunderts in mannigfacher Weise kund. Wir dürfen uns nur der im Jahre 1724 bei Hofe veranstalteten Aufführung der Oper Euristeo von Caldara und anderer Hoffestlichkeiten erinnern, um schon hier auf der Bühne und im Orchester ein selbstausübendes hochadeliges Personal kennen zu lernen, das jedem gleichzeitigen Hofkapellmeister hohe Befriedigung gewährt haben mußte. Haydn trat in nähere Beziehung zum hohen und höchsten Adel; es genügt hier, die Grafen Apponyi, Erdödy, den Fürsten Lobkowitz zu nennen, denen Haydn einen Theil seiner Streichquartette widmete; ferner den Fürsten Schwarzenberg, in dessen Palais die ersten Aufführungen der Schöpfung und der Jahreszeiten stattfanden; die Fürsten Liechtenstein, Auersperg, Kinsky, Lichnowsky, Trautmannsdorff und die Grafen Czernin, Harrach, Fries und Sinzendorf, die im Verein mit Fürst Schwarzenberg und unter unmittelbarer Anregung van Swieten's die Compositionen der erwähnten Oratorien veranlaßten. Aus den 50er und 60er Jahren sind als ausübende Sänger und Sängerinnen in den bei Hofe aufgeführten Opern Fürst Taxis, Graf Pergen, die Gräfinnen Frankenberg, Rosenberg, Lamberg, Kollonicz u. A. namhaft gemacht; auf dem Clavier thaten sich ferner hervor Graf Althann, die Gräfinnen Zierotin, Wilczek und Baronin von Gudenus. Auch die Orgel war vertreten; so spielte die jugendliche Fürstin Leopoldine Liechtenstein beim Theresienfeste, 15. Oct. 1765, in der Kapelle des Reconvalescentenhauses auf der Landstraße ein Orgelconcert ihres Lehrers Christoph Stephan. (Wiener Diarium Nr. 84.) — In der Theresianischen Ritter-Akademie sehen wir sogar wiederholt Opern, Singspiele, Ballete und Schauspiele mit Musik ausschließlich von den jungen Cavalieren dargestellt, die auf der Bühne und im Orchester vor den

---

schey, Silbermannischen und Telemannischen Temperatur. 8°. 1749. — Fr. Wilh. Riedt's Versuch über die musik. Intervalle in Ansehung ihrer wahren Anzahl, ihres eigentl. Sitzes und natürl. Vorzuges in der Composition. Berlin 1763.

geladenen Gäſten und dem kaiſ. Hofe Proben ihrer Kunſtfertigkeit ablegten.

Den meiſten der früher und ſpäter oft genannten Namen begegnen wir im Wiener Diarium auch in der Mitte des vorigen Jahrhunderts als Betheiligte bei den wahrhaft glänzenden Schlittenfahrten, die der kaiſ. Hof oder abwechſelnd einer der Fürſten Paul Anton Eſterházy, Joh. Adam von Auersperg, Joſ. Adam von Schwarzenberg, Franz von Liechtenſtein, von Kinsky, Graf Clary unter Betheiligung der wirkl. geheimen Räthe und Kammerherren, Fürſten, Grafen und Barone veranſtalteten (deren Gemahlinnen und Töchter durch das Loos jedem Einzelnen zugetheilt) und ihre Rundfahrt unter Begleitung von Pauken und Trompeten und einem Chor Waldhorniſten durch die Hauptſtraßen der inneren Stadt auf dem Burgplatz mit dem ſogenannten „Rädel" beſchloſſen, worauf dann Diner und Ball im Palais des jeweiligen Veranſtalters folgte.

Den Reigen fürſtlicher Muſikkapellen, die in der Muſikgeſchichte Wiens in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine ſo wichtige Rolle ſpielen, eröffnet ſchon jetzt, am Ausgang der 40er Jahre, in glänzender Weiſe und gleichſam als Vorläufer der erſt in den 60er Jahren zu größerer Bedeutung ſich erhebenden fürſtlich Eſterházy'ſchen Kapelle jene des Prinzen Joſeph Friedrich von Hildburghauſen. Dieſer kunſtſinnige Prinz (geb. am 5. Oct. 1702, geſt. am 4. Aug. 1787) trat frühzeitig in öſterreichiſche Dienſte und ſtieg bis zur Stufe eines Feldmarſchalls und General-Feldzeugmeiſters. Sein langjähriger Aufenthalt in Wien und die Nähe eines ſo muſikliebenden Hofes nährte ſeine Leidenſchaft für die Tonkunſt, der er in ſeinem Palais eine wahrhaft fürſtliche Stätte bereitete.[55] Der Prinz

---

55) Dieſes Palais vor dem Burgthor, am Joſephſtädter Glacis gelegen, wurde 1724 im Auftrag des Marquis Roſrano von J. B. Fiſcher von Erlach erbaut. Aus einem halbrund ausgebauchten Mittelbau und hervortretenden Seitenflügeln beſtehend, war es zur Zeit des Prinzen berühmt durch ſeine prachtvolle innere Ausſchmückung. Eine in Kupfer geſtochene Abbildung im Almanach de Vienne, 1773, zeigt die Hauptfaçade noch mit einem Gitter umgeben.

unterhielt eine ansehnliche Musikkapelle und veranstaltete jeden Winter an den Freitags-Abenden, an denen die Theater geschlossen waren, musikalische Akademien, die vom Hofe und hohen Adel besucht wurden. Dittersdorf, für dessen Ausbildung der Prinz in väterlicher Weise sorgte und der in den 50er Jahren ein rühriges Mitglied der Kapelle wurde, hat uns zuerst deren Einrichtung beschrieben. Der kais. Hofcompositor Joseph Bonno, spätere Hofkapellmeister, hatte die Anordnungen und die Leitung der Aufführungen übernommen, Joseph Trani war Orchesterdirector; zuweilen dirigirte auch Dittersdorf, und als Gluck im Jahre 1751 wieder nach Wien kam, wurde auch er für die Kapelle gewonnen und ward durch seine vielseitige Bildung dem Prinzen bald ein unentbehrlicher Hausfreund. Die Kapelle versammelte sich dreimal wöchentlich zu Uebungen; nach Ostern endigten die Winter-Akademien und waren die Musiker im Sommer frei, doch mußten sie sich täglich bis vier Uhr Nachmittags in Bereitschaft halten. Die vorzüglichsten Mitglieder der Hofkapelle, der Hofoper und des französischen Schauspiel-Orchesters und der besten Kirchenchöre waren hier vereinigt und an Concerttagen wurde das Orchester noch verstärkt — kein Wunder (sagt Dittersdorf), daß diese Akademien in ganz Wien als die besten anerkannt wurden. Zur Aufführung kamen u. a. Symphonien von Jomelli und Gluck, Oratorien, Arien aus den damals beliebtesten Opern, Violinconcerte von Benda, Tartini, Locatelli und Zuccarini. Dittersdorf selbst beschreibt in warmen Worten seine Seligkeit beim Vortrag seines ersten Violinconcertes vom Orchester begleitet. Als Instrumental-Solisten sind genannt: Pugnani, van Malder und Dittersdorf (Violine), Gentsch (Cello), Le Claire (Flöte), Schmitt und Besozzi (Oboe, Ersterer auch Bassethorn), Tune (Fagott), Stamitz, Leutgeb und beide Hubaczek (Waldhorn). Von vorzüglichen Gesangskräften traten hier auf: die Altistin Vittoria Tesi (-Tramontani), die Sopranistinnen Theresia Heinisch (verehel. Pettmann), Katharina Starzer, Cattérina Gabrieli, der Tenorist Karl Friberth, die Castraten Guarducci und Manzuoli. Im Sommer brachte der Fürst gewöhnlich einige Monate auf seiner am Marchfluß, nahe bei dessen Mündung in die Donau bei Hainburg gelegenen Herrschaft Schloßhof zu, einem prächtigen, vom Prinzen Eugen von

Savoyen erbauten Schlosse sammt Park. Auch hier wurden gelegentlich Concerte und auch Opern veranstaltet und selbst herumziehende Komödianten-Truppen fanden ein gastliches Dach und weckten durch ihre, wenn auch bescheidenen Leistungen zuerst die Lust des jungen Dittersdorf zur dramatischen Tonkunst. Ein mehrtägiges, glänzendes und an Abwechslung reiches Fest zu Ehren der Anwesenheit des Kaiserpaares, in Begleitung der Erzherzoge Joseph und Karl, und der Erzherzoginnen Marianne und Christine fand im September 1754 statt und ist im Wiener Diarium (Nr. 82) und in Schmid's „Gluck" (S. 54—67) ausführlich beschrieben worden und erschien auch als einzelne Broschüre bei J. P. v. Ghelen. Der Prinz reiste im Jahre 1758 zur Reichsarmee, kehrte aber im folgenden Jahre zurück. Sein Aufenthalt war diesmal von kurzer Dauer, da er in Folge des Absterbens seines Großoheims die Vormundschaft über seinen Mündel übernehmen mußte. Doch wurde ihm noch in den letzten Wochen seines Wiener Aufenthaltes die Ehre zu Theil, beide Majestäten in seinem Palais zu begrüßen. Dieselben waren, nach Angabe des Wiener Diariums (Nr. 23), am 18. März in Begleitung der jungen kaiserlichen Herrschaften und vieler Mitglieder des Adels gekommen, der Aufführung eines von Metastasio verfaßten und von Bonno in Musik gesetzten geistlichen Oratoriums, „Isaac ein Vorbild des Erlösers" (Isacco figura del redentore, 1740 auch von Reutter componirt) beizuwohnen. Das Werk und die Ausführung mußte sehr gefallen haben, denn es wurde in den nächsten Tagen zweimal wiederholt und waren noch weitere Aufführungen in Aussicht genommen. Der Prinz befand sich im Jahre 1761 abermals in Wien und wohnte zu Ebenthal, wo ihn die Kaiserin mit der Gemahlin des Erzherzogs Joseph und zweier Erzherzoginnen besuchte, bei ihm dinirte und Abends nach Schönbrunn zurückfuhr. (Wiener Diarium Nr. 68.)

Schloßhof kaufte Kaiser Franz I. und schenkte es der Erzherzogin Christine; der Palast in Wien kam später in den Besitz der fürstl. Familie Auersperg. Die Mitglieder der Kapelle, welche nicht schon anderwärts angestellt waren, wurden vom Theater nächst der Burg und vom Fürsten Paul Anton Esterházy übernommen.

6.

Lehr- und Wanderjahre.[1]

Wir finden Haydn auf der Straße wieder. Es war an einem feuchten Novemberabende im Jahre 1749, wenige Wochen nach dem Priesterjubiläum im Dome. Haydn's ganzer Reichthum bestand in seinen abgenutzten Kleidern, die er am Leibe trug. Gequält von Hunger, die Taschen leer, ohne Freund, den er um ein schützendes Obdach hätte angehen können, irrte der Arme die Nacht hindurch in den Straßen Wiens umher, bis er endlich erschöpft sich auf die nächstbeste Sitzbank niederließ. So fand ihn der grauende Morgen und mit ihm trat die Noth mit verdoppelter Strenge an ihn heran. Wohl mögen seine Gedanken zunächst auf das Vaterhaus gerichtet gewesen sein und über den Entschluß, dahin seine Schritte zu lenken, hätten vielleicht die nächsten Stunden entschieden. Da führte ihm der Zufall einen Bekannten zu; es war der Tenorist Spangler, zu jener Zeit Erzieher in einem Privathause und Chorist in der Hofpfarrkirche St. Michael. Haydn erzählte ihm sein Mißgeschick und der Sänger, von der trostlosen Lage des Verstoßenen gerührt, bot ihm seinen Schutz an. Spangler gestand, daß er mit Weib und Kind zwar nur ein einziges Dachzimmer inne

---

1 Die chronologische Folge der Begebenheiten aus Haydn's nun folgenden zehn Lebensjahren bot die meisten Schwierigkeiten in seiner ganzen Künstlerlaufbahn. Eine endliche Feststellung zu ermöglichen, war es nöthig, aus den maßgebenden biographischen Notizen die sich kreuzenden Widersprüche nach Möglichkeit auszugleichen, dabei aber auch mehrere Hauptmomente, der allgemeinen Annahme entgegen, dahin zu verlegen, wo die größere Wahrscheinlichkeit für sie spricht. Die Beweggründe werden in den einzelnen wichtigeren Fällen näher bezeichnet.

habe, daß sich aber eine, wenn auch bescheidene Lagerstätte wohl werde herrichten lassen. Haydn folgte seinem Retter und war für die nächste Zeit geborgen. Suchen wir unterdessen über den braven Mann Näheres zu erfahren.[2]

Johann Michael Spangler hatte, 27 Jahre alt, am 12. Febr. 1748 die ledige Maria Theresia Kürner geheirathet. Die Trauung fand bei St. Michael statt. Die dieser Ehe entsprossenen Kinder hießen Franz Michael Anton, Maria Magdalena Rosalie, Johann Georg Joseph, Maria Margaretha Thekla, Barbara und Ignaz Vincenz.[3] Nach dem Tode seines Vorgängers Ferdinand Zangl, der im 70. Lebensjahre als Chorregent bei St. Michael am 23. April 1775 starb, erhielt Spangler dessen Stelle und behielt sie bis zu seinem Tode; er starb, 73 Jahre alt, am 4. Juni 1794. Als Tenorsänger und Kirchencomponist geschätzt[4] war er auch eines der ersten Mitglieder (seit 1775 auch Assessor) der im Jahre 1771 gegründeten Tonkünstler-Societät (jetzige „Haydn"), welchem Vereine auch seine Söhne Georg (seit 1777) und Ignaz (seit

2 Den Vorgang mit Spangler erzählen Framery und Le Breton auch hier nach Aussage Pleyel's. Die Gegenproben von Carpani und nach ihm Fétis sind nicht stichhaltig. Carpani, der überhaupt Framery ein ganzes Sündenregister vorwirft, läßt Haydn direct zum Perückenmacher Keller wandern (Le Haydine, p. 90) und greift damit um zehn Jahre voraus. Er corrigirt zugleich die Namens-Rechtschreibung (schreibt aber selber Homburg statt Hainburg u. dgl.) mit „Sprangler" und läßt diesen, um die Unmöglichkeit einer Ehe zu beweisen, als 13jährigen Knaben auftreten (S. 278). Griesinger berichtigt ebenfalls Le Breton in der Allgem. Musik-Zeitung. Er sagt (Jahrg. XIII, Nr. 8): „Spangler war jünger als Haydn und zur Zeit, wo Letzterer das Kapellhaus verließ, gewiß noch nicht verheirathet, also konnte auch Haydn bei ihm keine Zuflucht finden." Le Breton irrt jedoch in einem Nebenumstande, indem er sagt, Haydn habe aus Dankbarkeit Spangler in die fürstl. Kapelle aufgenommen. Aber eben diese Verwechslung mit dessen Tochter spricht für die Glaubwürdigkeit von der ursprünglichen Erzählung Pleyel's. — Viele endlich geben Spangler als Meßner von St. Michael an und lassen Haydn vom Kapellhause aus direct zu ihm ins Michaelerhaus ziehen. Auch dies ist zu widerlegen, indem Spangler, wie die Zinsbücher ausweisen, erst im Jahre 1761 in dies geistliche Haus zog.

3 Pfarr-Register von St. Stephan und St. Michael.

4 Jahrbuch der Tonkunst (Schönfeld), 1796, S. 58.

1793) angehörten.[a] Spangler's ältester Sohn Michael, geboren am 9. Febr. 1749, wurde Curat und sehr beliebter Prediger bei den Barnabiten zu St. Michael; er führte den Klosternamen Bernardus und starb am 10. Nov. 1800. — Spangler's älteste Tochter Maria Magdalena, geb. am 4. Sept. 1750, wurde durch Haydn's Verwendung, womit er zugleich seine Dankbarkeit gegen die Eltern thätig bewies, im Jahre 1768 als dritte Discantistin in der fürstlich Esterházy'schen Kapelle angestellt. Im Jahre 1775 sang sie den Sopranpart bei der ersten Aufführung von Haydn's „Tobias" und zog im folgenden Jahre mit ihrem Manne, dem schon früher genannten Tenoristen und nachherigen Kapellmeister Karl Friberth, nach Wien, wo sie am 29. Aug. 1794 starb. — Georg, der zweite Sohn Spangler's, geb. am 22. März 1752, war Tenorist bei St. Michael und seit 1793 auch in der Hofkapelle, wo ihm nach Umlauf's Tode (1796) das Hofmusik-Archiv und die Leitung der acht Hofsängerknaben anvertraut wurde; im Jahre 1798 wurde er auch titulirter Kapellmeister-Substitut. Der Tonkünstler-Societät gehörte er als Assessor junior an und wirkte in deren Akademien als Solosänger mit. Nach des Vaters Tode erhielt er dessen Stelle als Chorregent bei St. Michael. Verschiedene Kirchencompositionen von ihm, in Abschrift verbreitet, sind noch heutzutage in Gebrauch; eine Vocalmesse schrieb er für den Fürsten Esterházy. Er starb am 2. Nov. 1802 als k. k. Hof-Vicekapellmeister. — Spangler's dritter Sohn Ignaz, geb. am 31. Oct. 1757, trat im December 1800 als Tenorist in die Hofkapelle und starb am 5. Dec. 1811. Er war zugleich Magistratsbeamter, in welcher Eigenschaft auch einer seiner beiden Söhne später genannt ist. — Die beiden jüngsten Töchter Spangler's, Thekla und Barbara, wurden unter den Namen Flamm und Steiner geachtete Beamtensfrauen; den Magistratsbeamten Flamm bezeichnet Schönfeld (S. 16) als sehr musikalisch und lobt auch dessen Tochter als eine „geschickte Altistin". Antonie Flamm trat denn auch in der Tonkünstler-Societät in den Jahren 1794—1812 wiederholt als Solosängerin

---

[a] Denkschrift der Tonkünstler-Societät „Haydn" von C. F. Pohl. Wien 1871.

auf, namentlich in Haydn's „Sieben Worte Christi am Kreuze". Im Jahre 1798 sang sie eine eigens für sie von Haydn componirte Arie in der Advent-Akademie der Societät.

Haydn war nun (selbst dem Wortlaute nach) unter Dach. Dies war aber auch alles; es begann nun für ihn der harte Kampf ums Dasein. Eine Kette von Entbehrungen und getäuschten Hoffnungen erwartete ihn; wie bitter dieselben gewesen sein müssen und wie die Erinnerungen an sie ihm noch im höchsten Alter vor Augen schwebten, entnehmen wir den Gesprächen mit den, ihn im letzten Jahrzehnt seines Lebens besuchenden Fremden, u. a. ein Jahr vor seinem Tode mit dem Componisten Nisle.[6] Mit besonderem Nachdruck (berichtet Nisle) gefiel sich Haydn bei der Erzählung seiner Jugendzeit zu verweilen und der Schwierigkeiten zu gedenken, mit denen er zu kämpfen hatte und wie er sich habe plagen und oft kümmerlich behelfen müssen. Auch dem Maler Dies (S. 28—31) schilderte er seine damals hoffnungslose Lage. Als die Eltern seine Noth erfuhren, erwachte bei ihnen und namentlich bei der bekümmerten Mutter aufs Neue der still gehegte Wunsch, den Sohn sich dem geistlichen Stande widmen zu sehen. Doch weder das um die Zukunft ihres Kindes besorgte Mutterherz, noch die Ermahnungen des Vaters waren im Stande, ihn trotz all' seiner Frömmigkeit den Klostermauern zuzuführen und ihn von seinem Entschlusse, ein Musiker zu werden, abwendig zu machen. Seine Mission für diese Kunst mag ihm als ein dunkles Gefühl, das er sich selbst nicht zu erklären vermochte, vorgeschwebt haben und, ohne eigentliche Gegengründe angeben zu können, hatte er allem Zureden der Eltern gegenüber nur die bestimmte Erklärung: „Ich mag kein Geistlicher werden." Und dennoch hätte es bald von anderer Seite geglückt, ihn wankelmüthig zu machen, denn wenn er auch den Bitten der Eltern widerstanden hatte — die Noth war mächtiger, der Hunger gewann die Oberhand und hielt selbst die Liebe zur Musik in Schranken. In einem Anfalle von Trostlosigkeit entschloß er sich wirklich, in den Orden der Ser-

---

6 Joh. Nisle, Waldhornist und Componist, geb. 1788 zu Neuwied. Auf einer größeren Reise kam er auch nach Wien und beschreibt seinen Aufenthalt daselbst in der Berliner Allg. musik. Zeitung, Jahrg. 1829, Nr. 7. 8. u. 9.

viten zu treten, um sich (wie Dies sagt) doch endlich einmal satt essen zu können. Dieser Vorsatz war aber nur vorübergehend; Haydn's glückliches, der Melancholie wenig zugängliches Temperament siegte und der Humor half ihm, sich über das Traurige seiner Lage hinweg zu setzen. An ein eigentliches Studiren war aber vorderhand nicht zu denken, so lange er mit einem jungen Ehepaar und einem erst nach Monaten zählenden Sprößlinge ein- und dieselbe Kammer theilen mußte. Auch stand die Sorge ums tägliche Brod obenan; Haydn schlug sich den Winter über durch, so gut es eben ging; er geigte bei den verschiedensten Gelegenheitsmusiken, spielte wohl auch zum Tanze auf, besorgte Arrangements für ein und mehrere Instrumente — kurz, er griff zu, wo es etwas zu verdienen gab, dabei auf allerlei Projecte sinnend, die er, rasch gefaßt, ebenso schnell wieder verwarf.

Unterdessen war der Winter verstrichen; der Frühling kam und mit ihm erwachte bei Haydn die Sehnsucht ins Freie. Eine der von Wien nach dem bekannten Wallfahrtsorte Mariazell in Steiermark abgehende Procession mag Haydn veranlaßt haben, sich ihr anzuschließen — er war also Pilger geworden. Sein Auftreten in Mariazell erzählen Griesinger und Dies in der Hauptsache ziemlich übereinstimmend.[7] Haydn stellte sich bei seiner Ankunft dem Chormeister P. Florian Wrastil als einen ausgetretenen Kapellsänger bei St. Stephan vor, zeigte einige Gesangsstücke (wahrscheinlich eigene Compositionsversuche) und bat, sie in der Kirche singen zu dürfen. Der Chormeister aber fertigte ihn kurz ab; es käme Lumpengesindel genug von Wien, Jeder gäbe sich für einen Kirchensänger aus und wenn es darauf ankäme, wüßte Keiner eine Note zu treffen. Haydn nahm nun seine Zuflucht zu einer List. Er begab sich am folgenden Tage auf den Chor, hörte eine Weile dem Organisten Franz Xaver Widerhofer zu und mischte sich mit der unbefangensten Miene unter die Sänger. Unbemerkt suchte er sich nun dem Solisten zu nähern und ihn zu überreden, ihm seinen Part

7 Biogr. Notizen, S. 11; Biogr. Nachrichten, S. 32. Die Namen der damals fungirenden Personen verdanke ich der Güte des Hrn. Dr. J. Pauer, Superior und fürstl. Consistorialrath in Mariazell.

zu überlassen. Da der Sänger aus Furcht vor seinem Vorgesetzten einzuwilligen zögerte, nahm Haydn den Augenblick wahr, wo das Solo beginnen sollte, bemächtigte sich ohne weiteres des Notenblattes und sang so schön, daß der ganze Chor verwundert aufhorchte und der Dirigent nach Beendigung des Hochamtes sich entschuldigte, ihn so rauh abgewiesen zu haben. Auch die Geistlichen, der Superior P. Petrus Bierbaum an der Spitze, erkundigten sich nach dem fremden Sänger und luden ihn zur Tafel. Damit war dem Erfolg der Reise die Krone aufgesetzt. Haydn nahm die Einladung hocherfreut an und dehnte sie auf acht Tage aus. Wohlgesättigt und im Besitz einer kleinen, für ihn aber immerhin beachtenswerthen Summe Geldes, das Resultat einer für ihn veranstalteten Collecte, verließ unser Pilger das gastliche Dach und den freundlichen Ort und kehrte wieder nach der Kaiserstadt zurück.

In Wien angekommen, galt es nun selbständig zu werden. Spangler war in ein anderes Stadtviertel gezogen und seine Familie hatte Zuwachs erhalten; überdies wäre es unbescheiden gewesen, wenn Haydn von der ihm für den Augenblick gebotenen Hülfeleistung ferner Gebrauch gemacht hätte. Wo aber die Mittel hernehmen, um ein wenn auch noch so bescheidenes Lager zu finden, um sich zu kleiden, zu ernähren und in seinem Berufe zu vervollkommnen? Die Bedrängniß war groß, doch die Hülfe nicht fern. Eine mildthätige Familie ebnete ihm den Weg, indem sie ihm in der uneigennützigsten Weise für den ersten Augenblick die Mittel zu seiner Erhaltung bot. Im ersten Testament Haydn's (dat. 1801) lesen wir unter den Legaten §. 58: „Der Jungfrau Anna Buchholzin 100 Fl., weil mir ihr Groß Vatter in meiner Jugend und äußersten Noth 150 Fl. ohne Interessen geliehen, welche ich aber schon vor 50 Jahren bezahlt habe." Dieses Legat ist auch im zweiten Testament (dat. 1806) §. 32 wiederholt und ist die Empfangsbestätigung der ausgesetzten Summe eingetragen. Dies (S. 36) giebt eine wenig bemittelte Strumpfwirker-Familie an, die sich Haydn gegenüber sehr menschenfreundlich erwies. Die ihm erwiesene Wohlthat muß so recht zu gelegener Stunde gekommen sein, da sich Haydn ihrer noch nach fünfzig Jahren erinnerte und dankbaren Herzens Dienst mit Gegendienst vergalt. Wie die Nachforschungen in den Pfarr-Registern und Todten-Protokollen ergaben, wäre

hier der bürgerliche Bandmacher (Posamentirer) Johann Wilhelm Buchholz gemeint, der im März 1753 beim weißen Rößl am Neubau (Vorstadt Wiens) im 61. Lebensjahre verschied; seine Witwe Maria Anna starb ebendaselbst im Jahre 1773, 80 Jahre alt. Der Umstand jedoch, daß auch bei der Vermählung Haydn's ein Buchholz als Beistand genannt wird, berechtigt nicht minder zu der Annahme, eben ihn als den Mann zu bezeichnen, der hier Haydn aus der Noth half. Es war der bürgerliche Marktrichter Anton Buchholz, damals wohnhaft beim goldenen Krebsen in der Ungargasse, Vorstadt Landstraße. Buchholz starb am 17. Sept. 1769, 84 Jahre alt, im großen Jesuitenhaus nächst dem h. Kreuzerhof, und seine Frau, Eva, unmittelbar nach ihm am 14. Oct., alt 74 Jahre.

Haydn war nun plötzlich ein reicher Mann geworden. Hundertundfünfzig Gulden! eine solche Summe hatte er bis dahin wohl nie zu Gesicht bekommen, vielweniger selbst besessen. Nunmehr konnte er sich vor Allem eine Wohnung suchen, die er obendrein in der innern Stadt und in einem geistlichen Hause fand. Zwar war es abermals nur eine Dachkammer, die er bezog, aber er war ja in dieser Beziehung nicht verwöhnt und konnte doch endlich einmal in ungestörter Ruhe seine Studien verfolgen.

Es ist nicht undenkbar, daß Haydn beim Einzug in seine neue Wohnung den Gedanken faßte, dieselbe mit einer umfangreichen Arbeit gewissermaßen einzuweihen. Bei seiner kindlich frommen Denkungsart war dazu ein der Kirche dargebrachtes Werk wohl das geeignetste. Mußte er doch noch ganz erfüllt gewesen sein von seiner Pilgerfahrt nach Mariazell. Nicht weniger unwahrscheinlich dürfte die Annahme sein, daß er schon dort, angeregt durch seine gastfreundliche Aufnahme, sich die Aufgabe setzte, dem dortigen Kloster zu zeigen, was er zu leisten im Stande sei. So dürfen wir es wohl immerhin wagen, die früher erwähnte Messe, Haydn's erste Messe, hier einzureihen. Wir werden für sie in dieser ersten Lebensperiode Haydn's, weder früher noch später, kaum einen geeigneteren Platz finden. Ihre ganze Anlage, ihre Unfertigkeit im Einzelnen, die grammatikalischen Unebenheiten, der schwankende, in ausgefahrenen Formen sich bewegende Stil und gleichzeitig die sorglose Ungezwungenheit und kecke Durchführung, namentlich der beiden

Solostimmen, denen nicht wenig zugemuthet wird, deuten insgesammt auf eine Zeit hin, in welcher der jugendliche Componist im Schaffen sich sozusagen noch vogelfrei bewegte, alle Augenblicke strauchelte und, einer festen Grundlage entbehrend, fast Alles dem Zufall und angeborenen Instinkt anheim stellen mußte. Bei den zwei concertirenden Sopran-Solostimmen mag Haydn etwa an sich und an seinen Bruder gedacht und nichts niedergeschrieben haben, das Beide nicht im Stande gewesen wären auszuführen. Diese beiden Solostimmen, mit Trillern und verzierten Gängen reich bedacht, bewegen sich über einem dreistimmigen Chor (Alt, Tenor, Baß), begleitet von zwei Violinen, Contrabaß und Orgel. In den kirchlichen Musikarchiven findet sich diese Messe häufig vor, wenn sie auch nur selten benutzt wird; im geistl. Stifte Göttweig, dem meistens tüchtige Sängerknaben zu Gebote standen, wurde sie jedoch seit dem Jahre 1785 neunzehnmal aufgeführt. Als sie voriges Jahr (1873) bei St. Stephan unter Direction des Domkapellmeisters Preyer zur Aufführung kam, machte sie einen eigenthümlichen Eindruck. Niemand mochte in ihr wohl eine Arbeit von Haydn ahnen; kaum daß hie und da ein verwandter Zug an dessen spätere Schreibweise anklingt, man müßte denn im Ganzen die, auch in seinen späteren Messen oft gerügte Lebendigkeit und Munterkeit in Anschlag bringen, der gegenüber der, dem Agnus Dei innewohnende Ernst um so mehr überrascht. In Haydn's thematischem Verzeichniß seiner Werke ist diese Messe erst von dritter Hand nachträglich zugefügt, denn sie war Haydn ganz aus dem Gedächtniß entschwunden und nur ein Zufall brachte sie ihm wieder in die Hände. Bertuch und Dies[8] erwähnen ihrer bei ihren Besuchen im Jahre 1805. Gegenüber der ganz unwahrscheinlichen Behauptung Bertuch's, Haydn habe die Messe im Jahre 1742 noch als Chorknabe bei St. Stephan geschrieben, trifft die Bemerkung Dies', der vom Wiederfinden des seit 52 Jahren verlorenen Kindes spricht, mit der hier angenommenen Zeit, Anfang der 50er Jahre, zunächst zusammen. Dem rasch alternden, kränklichen Meister bereitete der unerwartete

8 Karl Bertuch, Bemerkungen auf einer Reise aus Thüringen nach Wien im Winter 1805—6, 1808, II, S. 174. Dies, Biogr. Nachr., S. 72.

Fund eine herzliche Freude; mußte er sich doch in diesem Augenblick des Ausgangs seiner muthvoll durchkämpften Laufbahn lebhaft erinnern und mit stolzer Befriedigung der gewaltigen Höhe gedenken, die er seit jener Zeit erklommen. Da überdies gerade eine Milderung seiner körperlichen Schmerzen eintrat, nahm er nach langer Zeit sogar die Feder wieder zur Hand und unternahm es, der Messe durch Hinzufügung von Blasinstrumenten einen Aufputz zu geben, dabei ganz übersehend, daß dies überreiche Gewand sein an sich anspruchloses Geisteskind erdrücken mußte. Dabei ließ er alle Fehler im Satz, selbst die augenfälligsten, stehen und trug sie selbst zum Theil auf die Blasinstrumente über. „Was mir (sagte Haydn zu Dies) an diesem Werkchen besonders gefällt, ist die Melodie und ein gewisses jugendliches Feuer, und das bewegt mich, täglich einige Takte niederzuschreiben, um den Gesang mit einer Harmoniemusik zu begleiten." Auf diese Weise traten Flöte, zwei Klarinetten, zwei Fagotte, zwei Trompeten und Pauke hinzu und noch während der Arbeit schrieb der liebenswürdige Greis an seine Verlagshandlung Breitkopf & Härtel, um die Messe zur Herausgabe zu befördern, da er damit seinem Gönner, dem Fürsten Esterházy, noch dankbar huldigen wollte. Die Messe wurde auch richtig abgeschickt und war noch im Katalog der großen Auction genannter Verlagshandlung (1836) als vorräthig angezeigt, aber nur im Manuscript. Eine gedruckte Ausgabe, Singstimmen mit Orgelbegleitung, erschien nur in London bei Novello (Nr. 11 der Haydn'schen Messen). Die aus dem Nachlasse Haydn's stammende Partitur, nun im fürstl. Musikarchiv zu Eisenstadt, ist, soweit es Singstimmen, Streichinstrumente und Orgel betrifft, von der Hand Elßler's, Haydn's Copisten; die Blasinstrumente sind dem Anscheine nach von Polzelli, einem Schüler Haydn's, hinzugefügt. Im Zusammenhang mit Haydn's sonstigen Compositionen aus seiner frühesten Periode wird auch dieser Messe nochmals gedacht werden.

Das dem Barnabiten-Collegium gehörige sogenannte „alte Michaelerhaus"[9] am Kohlmarkt (einer Straße in der Richtung

[9] Das „alte" Michaelerhaus (1716 erbaut) als Gegensatz zum „neuen" (1735 erbaut), das als Durchhaus benutzt wird. Beide sind unmittelbar an die Hofpfarrkirche zum h. Michael angebaut.

zwischen dem Graben und der kais. Burg), wo Haydn nun wohnte, hatte damals, wie das sorgfältig geführte Zinsbuch [10] ausweist, einige für uns interessante Miethparteien. Im ersten Stock wohnte seit dem Jahre 1745 bis zu ihrem Tode die Fürstin Maria Octavia, Witwe des Fürsten Joseph Anton Esterházy, der, nur wenige Monate regierend, im Jahre 1721 gestorben war. Bis zur Volljährigkeit ihres Sohnes Paul Anton (der Haydn als seinen Kapellmeister anstellte) führte diese Fürstin das Majorat und zog dann nach Wien. (Wir werden der fürstlichen Frau, die sich die Hebung ihrer Musikkapelle angelegen sein ließ, später nochmals begegnen.) Haydn befand sich also schon jetzt mehrere Jahre lang mit einem würdigen Mitgliede jenes Fürstenhauses, dem er nahezu ein halbes Jahrhundert lang ein treuer Diener war, unter einem Dache. Im dritten Stockwerk des weitläufigen Hauses wohnte der gefeierte Dichter Abbate Metastasio, der seinen Liebling, Marianne Martines, die Tochter einer ihm eng befreundeten Familie, Haydn als Schülerin im Clavier anvertraute und ihn mit dem berühmten italienischen Gesanglehrer und Componisten Porpora bekannt machte. — Gedenken wir noch des im neuen Michaelerhause wohnenden erzbischöfl. und k. k. Hof- und Universitäts-Buchdruckers Johann Peter Edlen von Ghelen [11], der hier Druckerei und Bücherverlag führte. Bei ihm konnte Haydn ein in Augsburg gedrucktes Werk (6 Symphonien und 6 Sonaten) von Josephus Gregorius Werner im Verkaufsladen aufliegen sehen, das schon im Jahre 1735 im Wiener Diarium von Ghelen angezeigt erscheint. Auch auf Werner wie auf die vorgenannten Persönlichkeiten kommen wir später zurück; Werner war fürstl. Esterházy'scher Kapellmeister und Haydn's unmittelbarer Vorgänger im Amt.

Folgen wir nun Haydn auf der breiten Treppe, die im

---

10 Die Einsicht in dasselbe verdanke ich dem bereitwilligen Entgegenkommen des damaligen Hrn. Procurators Don Maximilian Siegl.

11 Die Firma Edle von Ghelen (später Ghelen'sche Erben), eine der bedeutendsten Buchdruckereien Wiens, entstand daselbst 1672 und erlosch 1858. Seit August 1703 wurde von dieser Firma das hier oft citirte „Wienerische Diarium" ausgegeben, das seit 1780 als „Wiener Zeitung" noch heute besteht (seit 1858 im Verlag der Staatsdruckerei.)

alten Michaelerhause zu den Dachwohnungen führt, die sozusagen den fünften Stock des Hauses bilden. Die Zimmer daselbst, jetzt nur zu Magazinen verwendet, wurden damals einzeln vermiethet; mehrere hatten einen Holzverschlag und zwei, nahe zusammengerückt, geboten sogar über den Luxus einer Kammer. Eine dieser Kammern mit niederer, schräg laufender Decke nahm unsern Haydn auf. Was ihr an Räumlichkeit abging (sie zählte fünf bis sechs Schritte in der Länge und Breite), ersetzte die Fensterlücke durch eine allerdings überraschende Aussicht über den belebten Michaelerplatz hin nach dem Eingang der kaiserlichen Burg. Die Miether der Dachzimmer mit einer Kammer, Haydn's unmittelbare Nachbarn, waren abwechselnd ein Buchdrucker-Factor, Kammerheizer, Copist, Lakai und ein Koch; außerdem wohnten da noch ein Tafeldecker, Thürhüter, Sprachmeister und eine Jungfer, zum Theil Bedienstete der Herrschaften im Hause. Sie Alle sind namhaft gemacht; dagegen fehlen als Afterparteien die Namen der die Kammern Bewohnenden und also auch Haydn. Nach der Schilderung von Dies und Anderen war Haydn in seiner Bodenkammer allen Unbilden des Wetters preisgegeben; im Sommer drang der Regen und im Winter der Schnee durch die Fugen des Daches und da selbst ein Ofen fehlte, suchte und fand Haydn zeitweise zur Nachtzeit Schutz bei der früher erwähnten Familie, die ihm aber, da sie selbst unbemittelt war, nur den Fußboden als Lagerstätte anbieten konnte. Wenn nun auch die Schilderungen, im Hinblick auf ein so solid gebautes Haus, häufig übertreiben (Manche sprechen sogar vom Mangel eines Fensters und setzen dem Hause noch ein sechstes Stockwerk auf), so bestätigt es sich doch, daß hier die Kälte, wie ja in jeder Dachwohnung, im Winter empfindlich genug war; sie nöthigte Haydn sogar häufig, sein Waschwasser, das in der Nacht gefror, vom Brunnen weg selbst zu ersetzen.

Doch dergleichen Entbehrungen sind nicht im Stande, einen aufstrebenden Kunstjünger niederzudrücken; eher können sie ihn reizen und aufstacheln, dem Schicksale Trotz zu bieten. Haydn war ja auch nicht mehr allein; seine Kammer theilte ein, wenn auch altes und wurmstichiges Clavier. Bei ihm, dem theilnehmenden Freunde in Leid und Freud, vergaß Haydn auf alle Sorgen und „beneidete (wie er sagte) keinen König um sein

Glück". Nebstdem wurden aber auch die Uebungen im Violinspiel und das Studium der Composition, wenn auch nach keinem geregelten Plan, eifrig betrieben und dazu selbst die späten Nachtstunden zu Hülfe genommen. Es muß bei alledem verwundern, daß wir Haydn in keinem der früher genannten Orchester mitwirkend finden und er scheint sich auch um eine dauernde Stelle nicht beworben zu haben; wenigstens hat er nie davon erzählt, daß er irgendwo wäre abgewiesen worden. Und gut war's, daß es so kam: Haydn wäre vielleicht in einer behäbigeren Stellung nicht der Mann geworden, den wir noch heute verehren. Er wollte kämpfen und lieber darben, als auf der gewöhnlichen Heerstraße dahinwandeln. „Junge Leute (sagte er im hohen Alter) werden an meinem Beispiele sehen können, daß aus dem Nichts doch Etwas werden kann; was ich aber bin, ist Alles ein Werk der dringendsten Noth." (Dies, S. 14.)

Doch vom Studium allein konnte Haydn nicht leben und nicht alle Tage fand sich eine wohlthätige Familie. Wir hören denn auch bald von Clavierlectionen, die ihm anfangs mit zwei Gulden monatlich bezahlt wurden. Seine frühesten Compositionen aus dieser Zeit, welche ohne Zweifel für den Unterrichtsgebrauch geschrieben waren, wanderten in Abschriften von Hand zu Hand und gingen fast sämmtlich verloren. Daß Haydn der Unterricht nicht von Herzen ging, daß er gar wohl fühlte, welche Opfer er damit seinem Schöpferdrang brachte, verrathen uns die wenigen Worte, mit denen er seine Abneigung und seine damalige Lage überhaupt schildert: „Da ich endlich meine Stimme verlohr, mußte ich mich mit unterrichtung der Jugend ganzer acht Jahre kummerhaft herumschleppen (durch dieses Elende Brod gehen viele Genie zu Grunde, da ihnen die Zeit zum Studiren mangelt), die Erfahrung trasse mich leider selbst, ich würde das wenige nie erworben haben, wann ich meinen Compositions Eyfer nicht in der Nacht fortgesetzt hätte." (siehe Beilage II.)

„Kummerhaft herumschleppen!" — diese Worte bezeichnen grell genug jene traurige Existenz, deren sich unser Meister noch nach Jahren nur mit einem Gefühl von Bitterkeit erinnerte. Wenn Haydn in späteren Jahren von Zeit zu Zeit von Eisenstadt aus nach Wien reiste und seinen Verleger Artaria besuchte, der früher, bis zum Jahre 1789, seine Niederlage wohl ebenfalls

wie noch heute auf dem Kohlmarkt, aber dem alten Michaelerhause gegenüberliegend in Nr. 133 hatte[12], mag er wohl oft genug, zu dem großen Gebäude aufblickend, mit Wehmuth und doch auch mit gerechtem Stolz seiner Dachkammer und der in ihr verlebten Zeit sich erinnert haben.

Trotz Fleiß und Armuth trieb es Haydn, wie einst im Kapellhause, auch jetzt noch mitunter an, seinem Hange zu Schelmereien freien Lauf zu lassen und sich damit zu rechter Zeit die Grillen zu vertreiben. In späteren Jahren schlug diese angeborene Schalksnatur oft in rührender Weise um, wie z. B. bei der bekannten Abschieds-Symphonie, mit der es Haydn gelang, seinen Fürsten auf eine herzgewinnende und feinfühlige Art gefangen zu nehmen. Für jetzt war es mehr der jugendliche Muthwille überhaupt, der ihn zuweilen zu einem an sich ungefährlichen Schabernack verleitete, bei dem es ihm nicht an Gesinnungsgenossen fehlte. Zwei Fälle dieser Art sind traditionell bekannt. So band er einst zur Belustigung seiner Kameraden den Rollwagen einer Kastanienbraterin an die Räder eines Miethwagens fest und rief dann dem Kutscher fortzufahren, indem er sich selbst durch schleunige Flucht den Verwünschungen der beiden Gefoppten entzog.[13] Ein anderes Mal lud Haydn eine Anzahl ihm befreundeter Musiker zu einer Nachtmusik. Die Zusammenkunft war im Tiefen-Graben (einer niedergelegenen nicht gar freundlichen Straße Wiens); Haydn vertheilte die Genossen nach allen Richtungen, selbst auf der Hohen-Brücke (welche eine obere Querstraße verbindet) war ein Paukenschläger postirt. Keiner ahnte, um was es sich eigentlich handelte, jeder hatte nur den Auftrag, auf ein gegebenes Zeichen irgend ein beliebiges Musikstück anzustimmen. Kaum hatte dies höllische Concert begonnen, so öffneten sich Thüren und Fenster und die aus dem

---

12 Das Haus Nr. 133 (erste Nummerirung) wurde im Jahre 1797 mit dem kurz zuvor abgebrannten Eck- und dem in der Herrengasse anstoßenden Gebäude zu dem gegenwärtigen großen Hause Nr. 26 (neu) verbaut. Die Firma Kunz (neben der bekannten Restauration „Zum Lothringer") nimmt so ziemlich die Stelle ein, wo sich Artaria's Laden befand, wie dies aus der von Karl Schütz radirten Zeichnung ersichtlich ist.

13 Mittheilungen der Herren Prinster und Ilgl, Mitglieder der fürstlich Esterházy'schen Musikkapelle.

Schlafe aufgescheuchten Bewohner jenes Stadtviertels vermehrten noch durch Fluchen und Schimpfen den Skandal. Im Sturmschritt rückte nun die Rumor-Wache (die damalige Polizei) heran, deren Amtslokal, das Rumorhaus, sich obendrein im Tiefen-Graben selbst befand, was die Kühnheit des Unternehmens um so sträflicher erscheinen ließ. Die Musiker stoben entsetzt auseinander; nur der Pauker und ein Geiger fielen als Opfer und mußten für Alle büßen, verweigerten jedoch jede Auskunft über den Rädelsführer und verwegenen Störer nächtlicher Ruhe. [14]

Etwa anderthalb Jahre folgen nun, in denen wir uns Haydn's Thätigkeit abwechselnd auf Studium, Unterricht-Ertheilung und gelegentliche Mitwirkung in Orchestern sich erstreckend zu denken haben. Kein irgendwie bemerkenswerther Umstand scheint in dieser Zeit vorgefallen zu sein; wir wissen von keinem Hause, keinem Freunde, mit denen Haydn etwa näher verkehrt haben mochte. Seine Armuth entfernte ihn von den Menschen und er suchte um so mehr sein einziges Glück bei seinem Clavier, das ihn am besten verstand. — Unter Clavier haben wir uns hier wohl ein Spinett oder Clavichord damaliger Zeit vorzustellen. Im Gegensatz zu dem in frühester Zeit weit verbreiteten Spinett (kleiner Flügel [15], in England Virginal genannt), bei dem die Saiten, durch Federkiele zum Tönen gebracht, einen kurzen, hellen und pinkenden Ton erzeugten, war das Clavichord mit Metallstiften versehen, die dem Tone mehr Sangbarkeit, mehr Ausdrucks- und Schattirungsfähigkeit verliehen. Ein besonderer Vorzug dieser Instrumente bestand auch in der Bebung und dem Tragen der Töne, indem man selbst nach dem Anschlage der Note noch einen Druck geben konnte. [16]

---

14 Nach Dies, Biogr. Nachr., S. 33.

15 In den 50er Jahren scheint in Wien der Instrumentenmacher Niederhauser einen guten Ruf genossen zu haben. Das Wiener Diarium, 1752, Nr. 62, kündigt eine Auction von Musikalien und Instrumenten an, unter denen sich auch „ein veritable Niderhauser Flig" (Flügel) befindet.

16 Marpurg (Die Kunst das Clavier zu spielen, Berlin 1760, S. 21) hat für die Bebung (franz. balancement) das Zeichen ⌒ über der Note

Domenico Scarlatti, Sebastian und C. Philipp Emanuel Bach schrieben für dasselbe; Sebastian Bach bediente sich bis zu seinem Tode eines Silbermann'schen Clavichords und sein Sohn Emanuel gab ihm auch nach Erfindung und Verbreitung des Fortepiano noch immer den Vorzug. „Das Clavicord (sagt Emanuel Bach)[17] ist das Instrument, worauf man einen Clavieristen aufs genaueste zu beurtheilen fähig ist." Der mehr schüchterne, leicht verhallende Ton bedingte natürlich auch eine andere, mit Vorschlägen, Mordenten und Trillern reicher ausgestattete Schreibweise, worauf wir bei den früheren Compositionen Haydn's Rücksicht zu nehmen haben.

Welcher Art die Clavier-Compositionen waren, deren sich Haydn bis dahin beim Studium bedient hatte, läßt sich nicht nachweisen. Die Wahl konnte ihm freilich nicht schwer fallen, denn die Zahl der veröffentlichten Clavierwerke war äußerst gering; zu wählen hatte er überhaupt nicht, er mußte vielmehr zugreifen, wo ihm menschenfreundliche Vermittelung etwas zuführte. Während er aber bei allem Eifer gezwungen war, sich in Benutzung der Lehrmittel machtlos dem Zufall zu überlassen, spielte ihm das Glück unerwartet ein Werk in die Hände, das seinem Streben plötzlich eine bestimmte Richtung gab und für seine ganze Kunstrichtung entscheidend wurde. In einer glücklichen Stunde, in der ihm seine Kasse eine kleine Extraauslage erlaubte, suchte er einen jener Buchhändler heim, deren Schätze ihm bis dahin so oft nur in den Auslagfenstern zu bewundern vergönnt war. Wir wollen uns der Annahme nicht verwehren, daß er sich dabei seines ehemaligen Nachbars Binz erinnerte und seine Schritte nach dessen Gewölb am Stephansfriedhof lenkte. Auf seine Bitte, ihm das im Augenblick bestbekannte Clavierwerk vorzulegen, holte der Buchhändler ein Heft Sona-

---

G. F. Wolf (Kurzer aber deutlicher Unterricht im Clavierspiel. Göttingen 1783) sagt über diese Spielmanier: „Die Bebung, welche durch Punkte ....., die über einer halben oder ganzen Note stehen, angedeutet wird, macht man, wenn man den Ton mit dem darauf liegen bleibenden Finger gleichsam wiegt; daß dies sanft geschehen müsse, versteht sich von selbst." Vergl. auch C. F. Weitzmann, Geschichte des Clavierspiels. Stuttgart 1863, S. 51.

17 Carl Ph. Emanuel Bach, Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Berlin 1753. Siehe Einleitung daselbst.

ten von C. Ph. Emanuel Bach hervor und pries sie so eindringlich, daß Haydn ohne weiteres zahlte, das Heft zusammenpackte und seiner Dachkammer zueilte. „Da kam ich nicht mehr von meinem Clavier hinweg, bis die Sonaten durchgespielt waren", äußert der greise Haydn, noch in der Erinnerung bewegt, mit jugendlicher Lebhaftigkeit gegen Griesinger.[18] Das war der Mann, den er unbewußt suchte und dem er nun mit Feuereifer nachstrebte. „Und wer mich gründlich kennt (fährt Haydn fort), der muß finden, daß ich dem Emanuel Bach sehr vieles verdanke, daß ich ihn verstanden und fleißig studirt habe; er ließ mir auch selbst einmal ein Kompliment darüber machen." Sobald nämlich Haydn's Werke durch den Druck bekannt wurden, bemerkte Bach mit Vergnügen, daß er Haydn zu seinen Schülern zu zählen habe; und so ließ er ihm gelegentlich auch sagen: „er sei der Einzige, der seine Schriften ganz verstanden habe und Gebrauch davon zu machen wisse."[19] Haydn suchte und fand auch in trüben Stunden Stärkung und Erfrischung in Bach's Werken. „Ich spielte mir dieselben zu meinem Vergnügen unzähligemal vor, besonders auch wenn ich mich von Sorgen gedrückt oder muthlos fühlte und immer bin ich da erheitert und in guter Stimmung vom Instrumente weggegangen."[20] Wie Haydn später dem Einflusse der Gesangscompositionen Gaßmann's vieles zu verdanken zugestand, so schätzte er Emanuel Bach in seinen Clavierwerken schon jetzt und bewahrte ihm fortan die gleiche Neigung. Noch in demselben Jahre, in dem Bach starb (1788), ersuchte Haydn in einem Briefe an Artaria, ihm „die letzten zwei Werke für das Clavier von C. P. Emanuel Bach zu übersenden".

---

18 Biogr. Notizen, S. 13. — Von Bach waren im Jahre 1742 erschienen Sei Sonate per Cembalo (dem König Friedrich II. von Preußen gewidmet); ferner im Jahre 1745 ebenfalls Sei Sonate per Cembalo (Bach's Schüler, dem 15jährigen Karl Eugen, Herzog von Würtemberg gewidmet.) Beide Werke waren in Nürnberg verlegt; das erste bei Balthasar Schmid, das zweite bei Joh. Ulrich Haffner. Mag nun Haydn die erste oder die zweite Sammlung zuerst kennen gelernt haben, so ist doch anzunehmen, daß er dabei nicht stehen blieb, sondern sich um weitere Werke Bach's erkundigte und somit auch die andere Sammlung kennen lernte.

19 Dies, Biogr. Nachr., S. 33.

20 Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst, 1832, Bd. IV, S. 274.

Carl Philipp Emanuel Bach [21], der dritte Sohn des großen Johann Sebastian Bach, wurde am 14. März 1714 zu Weimar geboren. Er nahm unter seinen Brüdern und selbst neben dem genialeren W. Friedemann den wesentlichsten Einfluß auf die Tonkunst, indem er den Uebergang von der strengeren zur freieren Schreibart durch Erweiterung und Durchgeistigung der Form vermittelte. Namentlich durch Verwerthung der von seinem Vater begründeten Technik und Reformirung der bis dahin noch wenig entwickelten Sonate, die in Johann Kuhnau und Domenico Scarlatti ihre wichtigsten Vorgänger hatte, ist Emanuel der Vater des modernen Clavierspieles geworden. Seine Compositionen sind voll Frische, Schwung und Empfindung, reich an Melodie und Rhythmus-Mannichfaltigkeit und Erfindung überhaupt. Sein Bestes hat Emanuel in die große Sonaten-Sammlung für Kenner und Liebhaber niedergelegt [22], auf die wir seinerzeit zurückkommen werden. Haydn konnte, wie gesagt, damals nur die im Jahre 1742 oder 1745 erschienenen Sonatenhefte gekannt haben, doch schon in diesen fühlte er sich geistesverwandt mit dem ihm bis dahin fremden Meister. Was ihn zunächst am meisten angezogen haben mochte, war der in Bach's Compositionen bei aller Festigkeit der Führung vorwaltende humoristische Zug und unbefangene heitere Gefühlsausdruck. Diesen Vorlagen strebte nun Haydn nach, suchte sich ihre Vorzüge eigen zu machen und sich daran selbständig zu bilden. Nach und nach gestalteten sich dann die einzelnen Sätze zu reicherer Entwickelung und Durchführung, zu einem festen, einheitlichen Ganzen. Gleichzeitig fühlte sich aber auch jener

---

21 Ueber Bach siehe: C. H. Bitter, C. Ph. Emanuel und W. Friedemann Bach und deren Brüder. Berlin 1868. — Em. Bach's Selbstbiographie (Burney's musik. Reise, deutsche Uebersetzung, Bd. III, S. 198). — Fr. Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst, Bd. IV. — Im. Zeitz, Cäcilia, Bd. XXV und XXVI. — Reichardt, Briefe eines aufmerksamen Reisenden, Thl. II, S. 10. — Philipp Spitta, Joh. Sebastian Bach, Bd. I, 1873 u. f. w.

22 Eine neue Ausgabe in 6 Heften, revidirt und mit Vorrede von C. F. Baumgart erschien bei F. E. C. Leuckart (Const. Sander). In dem Heft „Sechs ausgewählte Sonaten, bearbeitet und mit Vorwort herausgegeben von Dr. Hans von Bülow" (Ausgabe Peters), sind ebenfalls fünf aus dieser Sammlung für Kenner und Liebhaber.

Frohsinn und schalkhafte Humor, jene kindlich naive Heiterkeit, die uns Haydn's künstlerisches Wesen so werth macht, immer einheimischer in seinen Werken der verschiedensten Art.

In dem ersten der beiden oben erwähnten Sonatenhefte, im Jahre 1742 veröffentlicht, besteht jede Sonate aus drei, meist zwei- und dreistimmigen Sätzen in homophoner Schreibart: ein Allegro in der kurzen Hauptform, ein Andante oder Adagio in der Liedform, ein Vivace, Presto oder Allegro assai in der Rondoform. Am gehaltvollsten ist die fünfte Sonate, C-dur; auch das Andante der ersten Sonate mit zweimal wiederkehrendem Recitativ in declamatorischem Charakter und das schön durchgeführte Adagio der dritten Sonate, E-dur, hebt sich vortheilhaft hervor. Im Ganzen ist jedoch Bach's Stil, im Uebergang begriffen, noch weniger ausgeprägt, daher dieses Heft mehr vom kunstgeschichtlichen Standpunkte interessant zu nennen ist.

Bedeutender ist die zweite Sammlung, das Heft der im Jahre 1745 erschienenen sogenannten Würtembergschen Sonaten. Obwohl in ihrer contrapunktischen und polyphonen Behandlung mehr in der alten Schule wurzelnd, treibt ihr Stamm doch schon Blüthen, die das Pulsiren eines neuen Lebens verrathen. Die einzelnen, meist 3stimmigen Sätze zeichnen sich durch wohlgeordnete Harmoniefülle und ungezwungene Verarbeitung der Motive aus und bilden eine bereits fühlbare Annäherung an Bach's späteren eigentlichen Stil. Von beiden Sonatenheften giebt Joh. Friedrich Reichardt [23] eine eingehendere Charakteristik.

Mehrere zunächst veröffentlichte Einzelwerke und die, für die damals beliebten Sammelwerke geschriebenen Clavierstücke Bach's übergehend, treffen wir abermals auf ein Sonatenheft, diesmal mit veränderten Reprisen und der musikalisch hochgebildeten Prinzessin Amalie von Preußen zugeeignet. Diese im Jahre 1760 erschienenen Sonaten, in denen sich Bach's nun ausgebildeter selbständiger Stil vollkommen ausspricht, wurden so beifällig aufgenommen, daß Bach in den Jahren 1761 und 1763 noch zwei Fortsetzungen, jede zu 6 Sonaten, folgen ließ.

---

23 Musikal. Almanach. Berlin 1796. Bitter's Eman. u. Friedem. Bach. I, S. 51 fg.

in denen er aber die in der Vorrede zur ersten Sammlung motivirte Anwendung der Reprisen wieder aufgab. Bach wollte nämlich, wie er in der Vorrede sagt, das beliebte, nach Effect haschende Verändern bei Wiederholungen den Anfängern und solchen Liebhabern, denen es an Geduld und Zeit zur Uebung und zum Studium fehlt, erleichtern, indem er die Veränderungen, die auch bei Arien der Willkühr, dem zweifelhaften Geschmack und Geschick der Vortragenden anheimgestellt waren, selbst vorschrieb. Er glaubte dadurch die Einheit der Gedanken und ihr richtiges Verhältniß zu einander gegenüber der Kühnheit in Verzierungen, die auf Kosten des Ausdrucks nur dem Beifall der Menge nachjagen, am besten zu wahren.

Bach hat ferner noch in den Jahren 1765—67 während seines Berliner Aufenthaltes, der mit dem Jahre 1768 abschließt, u. a. die folgenden Werke erscheinen lassen: Clavierstücke verschiedener Art; 6 leichte Claviersonaten; Kurze und leichte Clavierstücke, denen endlich noch eine zweite Sammlung kurzer und leichter Clavierstücke folgte. In diesen beiden erstgenannten Werken, von denen das letztere mit Fingersatz und Bezeichnung der erforderlichen Spielmanier versehen ist, hat Bach auf Anfänger Bedacht genommen; sie können daher, einige wenige ausgenommen, gleichzeitig mit den später erwähnten, dem im Jahre 1753 erschienenen Lehrbuche beigegebenen Sonaten oder besser noch diesen voraus mit Nutzen verwendet werden; doch findet, was Erfindung, Melodie und Verarbeitung betrifft, auch der geübte Spieler Anregendes genug; dies gilt namentlich von den, 1766 bei Breitkopf erschienenen 6 leichten Claviersonaten, die mehr nach der ernsten als nach der humoristischen Seite hinneigen.

Wie sehr Bach's Werke jener Zeit geschätzt wurden, bezeugen die Worte, mit denen Hiller[24] die Anzeige von drei ebenfalls in jenen Jahren (1764) veröffentlichten concertirenden Sonatinen begleitet: „Es wäre eine wahre Versündigung am guten Geschmacke in der Musik und an der eigentlichen Art das Clavier zu spielen, wenn man sich nicht alle Arbeiten dieses großen

24 Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend. 1766, fünftes Stück. S. 36.

Meisters zu fleißiger Uebung empfohlen wollte seyn lassen. Immer reich an Erfindung, gefällig und feurig in den Melodien, prächtig und kühn in den Harmonien, kennen wir ihn schon aus hundert Meisterstücken, und kennen ihn noch nicht ganz; ein Vorrecht, das die nicht verschwenderische Natur nur wenigen glücklichen Genien verliehen hat, daß sie nach einer Menge hervorgebrachter vortrefflicher Werke, doch immer noch neue Schönheiten im Vorrathe haben."

Wir werden noch oft an der Hand der Haydn'schen Compositionen auf jene seines Vorbildes zurückkommen. Für jetzt gedenken wir noch der Zusammengehörigkeit halber eines Lehrbuches, welches Haydn bald nach seiner Bekanntschaft mit den Bach'schen Sonaten ebenfalls kennen lernte. Es war dies der erste Theil von Bach's epochemachendem theoretisch-praktischen Werke: „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, mit Exempeln und achtzehn Probestücken in sechs Sonaten erläutert."[25] Dieses Werk erschien im Jahre 1753 in Berlin und erlebte noch bei Lebzeiten des Verfassers drei Auflagen. Während dieser erste Theil das Solospiel und alles dazugehörige (Fingersetzung, Manieren und Vortrag) bespricht, behandelt der im Jahre 1762 erschienene zweite Theil die Lehre vom Accompagnement und von der freien Phantasie und enthält zugleich eine ausführliche Generalbaßschule. Was zur Behandlung des Claviers, zur Auffassung und zum Vortrag eines Musikstückes nur immer nöthig ist, findet sich darin in systematisch geordneten Regeln festgestellt. Haydn wußte Bach's Schrift gar wohl zu schätzen und nannte sie, wie Dies (S. 38) versichert, „das beste, gründlichste und nützlichste Werk, welches als Lehrbuch je erschien". Es ist genugsam bekannt, welch hohen Werth Mozart und Beethoven den Werken Bach's und vorzugsweise seinem Lehrbuche beilegten; in gleicher Weise bildete es die Grundlage

25 Indem Dies (Biogr. Nachr., S. 38) dieses Umstandes erwähnt, preist er den Zufall, der gerade dieses Werk Haydn zugeführt habe, wie leicht „konnte ihn selbst sein natürlicher Verstand irre führen, wenn das Ungefähr ihm Werke, wie Kirnberger's Schriften, anstatt der Bach'schen in die Hände gespielt hätte". Dieser Gefahr konnte jedoch Haydn um so weniger ausgesetzt sein, als von Kirnberger bis dahin noch gar nichts erschienen war. Später aber lernte Haydn auch dessen Werke kennen und wie er von ihnen urtheilte, werden wir bald sehen.

des Studiums der hervorragendſten Clavierſpieler und wurde ſelbſt durch die neueſten und beſten erweiterten Lehrmethoden, bedingt durch die allmählige Vervollkommnung des Claviers und der ſich dadurch entwickelten reicheren Spielweiſe, nicht vergeſſen gemacht. Bach leiſtete damit für die Theorie und Praxis des Clavierſpiels, was namentlich Marpurg und ſpäter Kirnberger für die Theorie der Tonkunſt vollbrachten. Das Werk erſchien drei Jahre nach dem Tode von Emanuel's Vater (1750), dem er damit durch Gemeinnützung der auf ihn überkommenen Grundſätze und Lehrart des Unterrichts das ſchönſte Denkmal ſetzte. Zunächſt wurde Emanuel Bach wohl durch ein kurz zuvor erſchienenes ähnliches Werk angeregt. Was Joh. Joachim Quanz in ſeinem inhaltreichen „Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la Flûte traversière" (Berlin 1752), im Intereſſe eben dieſes Inſtrumentes anſtrebte, hat Bach in gleicher Weiſe für das Clavier gethan, nur hat ihm darin François Couperin, dem übrigens Bach volle Anerkennung zollt, in ſeinem „L'art de toucher le clavecin" (Paris 1717) in gewiſſer Beziehung vorgegriffen. Quanz gegenüber hat Bach ſogar den Titel ſeines Werkes analog gehalten; gegen die Anmaßungen zahlreicher Nachahmer hatte er ſich noch ernſtlich zu wahren. Als ſpäter das Pianoforte mehr und mehr in Aufnahme kam, trat auch für dieſes ein Kämpfer auf in dem churfürſtl. baier. Hofmuſikus, Clavier- und Harfenmeiſter J. P. Milchmayer, deſſen Werk, „Die wahre Art das Pianoforte zu ſpielen", im Jahre 1798 in Dresden beim Verfaſſer zu finden war. Die etwas prätentiöſe Art, mit der er ſein Buch in die Welt ſandte, hat ihm in der Leipziger Allg. Muſikzeitung (1798 Nr. 8) eine ſcharfe Kritik zugezogen.

Wie Bach über das Clavierſpiel dachte und wie er ſeine Werke vorgetragen wiſſen wollte, hat er in ſeinem Lehrbuche ausgeſprochen, und was er hier in den wenigen Worten ſagt: „Ein Muſikus kann nicht anders rühren, er ſei denn ſelbſt gerührt", hat er am Schluſſe ſeiner eigenen Lebensſkizze[26] in andern Worten nur wiederholt: „Mich deucht, die Muſik müſſe

---

26 Karl Burney's Tagebuch ſeiner muſikaliſchen Reiſen, aus dem Engliſchen überſetzt. Hamburg 1773. Bd. III. S. 199 fg.

vornemlich das Herz rühren, und dahin bringt es ein Clavierspieler nie durch bloßes Poltern, Trommeln und Harpeggiren, wenigstens bey mir nicht." Diesem Ausspruch läßt er an derselben Stelle noch die bezeichnende Aeußerung vorangehen: „Mein Hauptstudium ist besonders in den letzten Jahren dahin gerichtet gewesen, auf dem Clavier, ohngeachtet des Mangels an Aushaltung, so viel möglich sangbar zu spielen und dafür zu setzen. Es ist diese Sache nicht gar so leicht, wenn man das Ohr nicht zu leer lassen, und die edle Einfalt des Gesanges durch zu vieles Geräusch nicht verderben will."

Haydn's Verehrung diesem Künstler gegenüber muß es um so mehr verwundern, wie der Verfasser einer sehr allgemein gehaltenen, von Unrichtigkeiten wimmelnden biographischen Skizze in einer englischen Schrift[27] es wagen konnte, Haydn zu beschuldigen, daß er es versucht habe, in einigen Sonaten, namentlich in op. 13 und 14, den Stil Emanuel Bach's zu copiren oder vielmehr zu carikiren und zwar aus Rache dafür, daß dieser feindselig gegen ihn aufgetreten sei. Dieses Umstandes gedenkt auch Zelter in seinem Briefwechsel (II, S. 103), indem er sich erinnert, daß Haydn als einer, der den bittern Ernst der Werke Emanuel Bach's und seines Vaters gewissermaßen travestirt habe, getadelt worden sei. Ersterer lebte damals (1784) noch und hielt es für angemessen genug, auf diese, mittlerweile in C. F. Cramer's „Magazin der Musik" (1784, S. 585) in deutscher Uebersetzung „nicht etwa als einen schätzbaren Beitrag zur musikalischen Biographie, sondern als eine Curiosität" aufgenommene boshafte Anschuldigung folgende Erklärung im Hamburger Unparth. Corresp. (1785, Nr. 150) abzugeben:

„Meine Denkungsart und Geschäfte haben mir nie erlaubt, wider jemanden zu schreiben: um so viel mehr erstaune ich über eine kürzlich in England in The European Magazine eingerückte Stelle, worin ich auf eine lügenhafte, grobe und schmähende

27 The European Magazine, London 1784, Oct. 6th. An account of Jos. Haydn a celebrated composer of Music. Der Aufsatz beginnt in bezeichnender Weise: „Giuseppe Haydn was born at Vienna about the year 1730."

Art beschuldigt werde, wider den braven Herrn Haydn geschrieben zu haben. Nach meinen Nachrichten von Wien und selbst von Personen aus der Esterházyschen Kapelle, welche zu mir gekommen sind, muß ich glauben, daß dieser würdige Mann, dessen Arbeiten mir noch immer sehr viel Vergnügen machen, eben so gewiß mein Freund sei, wie ich der seinige. Nach meinem Grundsatze hat jeder Meister seinen wahren bestimmten Werth. Lob und Tadel können hierin nichts ändern. Blos das Werk lobt und tadelt am besten den Meister, und ich lasse daher jedermann in seinem Werth.

Hamburg, den 14. Sept. 1783.

C. Ph. E. Bach."

Schmerzlicher noch muß es berühren, daß auch Reichardt den mittlerweile Verstorbenen der Geringschätzung gleichzeitiger Männer von Ruf beschuldigte, indem er von ihm behauptete:[28] „Mit den meisten großen Künstlern hatte er es gemein, daß er ungerecht gegen seine Nebenkünstler war. Dies ging so weit, daß er Männer wie Gluck, Haydn, Schulz u. a. für Künstler von geringer Bedeutung hielt."

Nach dem früher Gesagten wäre es überflüssig, Haydn gegenüber eine Abwehr anzustrengen und zu versichern, wie ganz anders dieser von Bach dachte. War doch Niemand geneigter, fremden Verdiensten Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Gestand er ja wiederholt, das Meiste, was er wisse, habe er Bach zu verdanken; ebenso sprach er mit aufrichtiger Verehrung von Gluck und Händel und, wie wir gesehen haben, von seinen Lehrern. Sein Verhältniß zu Mozart aber, das später zur Sprache kommt, wird uns diesen edelsten Charakter eines wahren Künstlers noch überzeugender würdigen lehren.

Nebst dem Clavier setzte Haydn auch seine Violinstudien fort. Dies sagt zwar (S. 42), daß er sich „der Leitung eines berühmten Virtuosen" anvertraut habe, wer dieser aber gewesen,

---

28 Musikal. Almanach, herausg. von J. Fr. Reichardt. Berlin 1796.

erfahren wir nirgends. Wir dürfen aber wohl annehmen, daß Haydn, wenn auch nicht damals schon, doch wenigstens im Anfang der 60er Jahre im regen Verkehr mit seinem Freunde Dittersdorf sich die Gelegenheit zu Nutze machte, von dessen Geschicklichkeit im Violinspiel zu profitiren. Jedenfalls hatte er sich eine gewisse Fertigkeit angeeignet, wenn er, wie wir gehört haben, sagen konnte, daß er, obwohl auf keinem Instrument ein Herrenmeister, doch auch ein Concert auf der Violine vorzutragen im Stande war.

Obwohl der Zeit vorgreifend, schickt es sich hier, der Art und Weise zu gedenken, wie Dittersdorf selbst sich über seinen Umgang mit Haydn äußert. Ersterer hatte im Beginn des Jahres 1762 Gluck auf einer Reise nach Italien begleitet. Während seiner Abwesenheit war der Violinvirtuose Lolli in Wien mit großem Beifall aufgetreten. Als nun Dittersdorf nach seiner Rückkehr davon hörte, nahm er sich vor, seinen Nebenbuhler aus dem Sattel zu heben. Er brachte einige Wochen, Krankheit vorschützend, auf seinem Zimmer zu und studirte mit größtem Eifer. Dann aber trat er in einer der Akademien im Theater nächst der Burg auf und überraschte derart, daß man ihm die Palme zuerkannte. „Lolli erregt Erstaunen, Dittersdorf erregt es auch, spielt aber zugleich fürs Herz" — so urtheilte ganz Wien. Indem uns Dittersdorf dies selbst erzählt[29], fährt er fort: „Den Rest des Sommers und den folgenden Winter brachte ich, außer meinen Dienstgeschäften, in öftermaliger Gesellschaft des liebenswürdigen Joseph Haydn zu. Welcher Freund der Musik kennt wohl nicht den Namen und die schönen Arbeiten dieses ausgezeichneten Componisten? — Ueber jedes neue Stück, das wir von andern Tonsetzern hörten, machten wir unsere Bemerkungen unter vier Augen, ließen jedem, was gut war, Gerechtigkeit widerfahren und tadelten, was zu tadeln war." Weiterhin empfiehlt Dittersdorf die Vortheile einer solchen „echten, unpartheiischen" Kritikübung jedem angehenden Tonsetzer aufs angelegentlichste. Wie wir aus Haydn's Selbstbiographie ersehen, blieben die Freunde auch später in schriftlichem Verkehr.

---

29 Karl von Dittersdorf, Lebensbeschreibung. Leipzig 1801. S. 123.

Ein kleines Abenteuer, das den beiden Kunstjüngern auf einem ihrer Spaziergänge begegnete, beweist uns, wie populär damals schon (zu Anfang der 60er Jahre) Haydn's Name geworden war. Haydn und Dittersdorf passirten einst zur Nachtzeit eine der schmaleren Gassen Wiens und hörten im Vorübergehen in einer Bierkneipe einen Haydn'schen Menuett erbärmlich herunterfiedeln. Zwei so aufgeweckten Köpfen, die sich gerne einem Scherze überließen, war dies eine unwiderstehliche Aufforderung, den Ohrenschmaus in nächster Nähe zu genießen. Sie gingen hinein und traten hart an die Musikanten heran. „Von wem ist denn der Menuett?" fragte Haydn in hämischer Weise den Primgeiger. Dieser antwortete in gereiztem Tone: „von Haydn", worauf dieser trocken genug bemerkte: „Das ist ein rechter S—Menuett!" Dem in seinem Liebling beleidigten Geiger versagt vor Wuth die Sprache; mit seinem Instrumente hebt er zum Streiche auf Haydn's Kopf aus, die Genossen folgen dem Beispiel und der kräftige Dittersdorf hat gerade noch Zeit, seine Arme schützend vor seinem Freunde auszubreiten und schleunigst mit ihm die Flucht zu ergreifen. [30]

Die in der Chronik besprochenen Nachtmusiken boten Haydn ohne Zweifel eine willkommene Gelegenheit, sein Violinspiel und mehr noch sein Compositionstalent zu verwerthen; wie uns Griesinger (S. 17) versichert, erinnerte sich Haydn, auch einmal im Jahre 1753 ein Quintett für diesen Zweck geschrieben zu haben. „Gassatim gehen" [31] nannte er diese musikalischen Abendexcursionen, bei denen irgend einer beliebten Persönlichkeit auf Bestellung Anderer oder auch aus eigenem Antrieb gehuldigt wurde.

---

30 Nach Dies, S. 83; Griesinger, S. 30.

31 Prätorius gebraucht diesen Ausdruck bei Erklärung der Serenata, eines Abendgesangs mit drei oder mehr Stimmen, wenn man nämlich „des Abends uff der Gassen spatziren oder Gassaten gehet; und wie es uff Universiteten genennet wird, den Jungfern ein Ständchen oder Hofrecht macht, und die Ritornelli dazwischen musiciret werden". Mich. Prätorii Syntagma musicum. Wolfenbüttel 1614—19, Bd. III, S. 18.

An einem für Ständchen wettergünstigen Abend (es dürfte im Herbste 1751 gewesen sein) finden wir Haydn mit einigen Kameraden vor dem Hause des Gold- und Perlenstickers Anton Dirkes (Türkes). Die Musik, die sie aufführten und die von Haydn componirt war, galt dem in demselben Hause wohnenden, damals sehr beliebten Komiker des Stadttheaters, Joseph Kurz, oder richtiger gesagt, seiner hübschen Frau Franziska. Das Haus stand schräg gegenüber dem alten Stadttheater dicht beim Widmer- oder alten Carntner- (Kärnthner-) Thor und war an die ehemalige Stadtmauer angebaut.[32] Haydn's Musik erregte die Aufmerksamkeit des stets aufgeweckten Komikers; er verließ das Haus, trat zu den Musikern und erkundigte sich nach dem Componisten der eben aufgeführten Musik. Haydn stellte sich ihm vor und mußte sogleich dem etwas überraschten Komiker in dessen Wohnung folgen, wo ihm derselbe das Anerbieten stellte, für sein eben fertig gewordenes neues Theaterstück die Musik zu schreiben. Kurz suchte auch gleich seinen Mann zu prüfen, er ließ ihn sich ans Clavier setzen und einige leicht angedeutete Scenen aus dem Stegreif mit Melodieen begleiten. Namentlich lag ihm die musikalische Schilderung eines Sturmes auf dem Meere am Herzen. Da er aber die Verzagtheit Haydn's gewahrte, dessen Kenntnisse von Wässern sich bis dahin nur auf die Leitha und das Wienflüßchen erstreckten, die doch unmöglich zur Vorstellung des gewünschten Bildes anregen konnten, so suchte er, Haydn's Phantasie nachhelfend, das Ringen eines Ertrinkenden figürlich auszumalen. Unschlüssig, wie er ein Ding ausdrücken solle, das er im Leben nie gesehen, schüttelte Haydn noch immer den Kopf, während Kurz, der ganzen Leibeslänge nach über einige Sessel ausgestreckt, die Be-

---

32 In Schimmer's Häuser-Chronik Wiens (1849) ist das Haus unter Nr. 1033 (dritte Nummerirung) angegeben. Nach dem Grundbuch finden wir 86 Jahre nach obiger Zeit ebenfalls einen beliebten Komiker Wiens hier wohnen: Johann Nestroy und seine Schwester Franziska Hofmann besaßen es in den Jahren 1837–38. Die Gasse, welche zwischen dem Stadttheater und den an die Stadtmauer angebauten Häusern hinführte, hieß die Sattlergasse. Nunmehr bedeutend erweitert, zieht sie in der gleichen Richtung längs dem rückwärtigen Theil des neuen Hofoperntheaters hin. Das Haus und dessen Umgebung wurde im Jahre 1859 demolirt.

wegungen eines Schwimmenden nachahmte. Er wurde bereits ungeduldig und rief dem jungen Musiker fast ärgerlich zu: „Aber sehn's denn nit wie i schwimm'?!" Unwillkürlich geriethen Haydn's Finger endlich in der Angst in die vom Komiker gewünschte Taktbewegung. Kurz sprang auf, umarmte seinen Schützling und übergab ihm das Manuscript seiner neuesten komischen Oper, die den Titel führte: „Der neue krumme Teufel."[33] Lächelnd gedachte Haydn vier Jahrzehnte später seiner Begegnung mit Kurz, als er am Neujahrsmorgen 1791 auf der Ueberfahrt nach England in Wirklichkeit das Meer, das „ungeheuere Thier" und seine „ungestümen, hohen Wellen" kennen lernte.

Wir sind hier an dem Punkte angelangt, wo es geboten ist, über den vorgenannten Komiker Kurz Näheres zu erfahren. Johann Joseph Felix Kurz[34], der Sohn eines Principals einer herumziehenden Komödianten-Truppe, war in Wien am 22. Febr. 1717 geboren[35]; Jos. Anton Stranitzky und seine Ehefrau Maria Monica und ein zweites Ehepaar vom Stadttheater waren seine Taufpathen. Es scheint, daß er bei seinem Vater, der u. a. namentlich Brünn in den Jahren 1725 bis 1751 als Schauspieler häufig besuchte[36], die ersten Lehrjahre verlebt hatte. In Wien trat er, wie wir in der Chronik gesehen haben, im Jahre 1737 zum erstenmale im Stadttheater auf. Er war von ausgezeichnet komischem Talente, lebhaft, witzig und erfinderisch. Obschon er sich an innerlich komischer

---

33 In der Hauptsache dieser Erzählung stimmen Dies (S. 40), Griesinger (S. 18) und Carpani (S. 81) überein.

34 Quellen zu Kurz: Pfarr-Register und Verlassenschaftsacten. Chronologie des deutschen Theaters 1775. Répertoire des Théâtres de la ville de Vienne 1757. Die Gothaer Theater-Kalender. Geschichte des gesammten Theaterwesens in Wien (von Jos. Oehler) 1803. Wiener Theater-Almanache. Geschichte und Tagebuch der Wiener Schaubühne von J. H. F. Müller. Wien 1776. Geschichte der deutschen Schauspielkunst, von Eduard Devrient, 1848. Das gelehrte Oesterreich (De Luca), S. 371 fg. u. s. w.

35 Taufregister der Dompfarre St. Stephan. Wien. Diar. Nr. 1420.

36 Im Jahre 1732 führte Felix Kurz in Brünn die ersten deutschen Schauspiele auf dem neuerbauten Theater auf, das von Philipp Nero bei Fantasia mit ital. Singspielen eingeweiht worden war. (Müller, Genaue Nachrichten von beyden k. k. Schaubühnen, 1778, S. 207).

Kraft mit Prehauser nicht messen konnte, so war er in seinen Caricaturen doch noch unternehmender, reicher an Wortwitz und scharfsinniger. Er hatte dem Publikum alle seine schwachen Seiten abgemerkt und gab seinen unverschämtesten Späßen eine neue Würze, indem er sie in Zweideutigkeiten kleidete; er hatte tausenderlei Hülfsmittel zur Hand und verschmähte keines. Das alte Hanswurstwesen wurde durch ihn schon modernisirt. Seine Stärke im Niedrigkomischen machte ihm Prehauser so gefährlich, daß es dieser vorzog, mit dem jüngeren Nebenbuhler gemeinschaftliche Sache zu machen. Kurz hatte in einer gewissen Rolle als Bernardon Beifall erhalten und behielt nun diese Bezeichnung als Theatername bei; auch schrieb er eine Unzahl extemporirter Theaterstücke, die auf diesen, aus Dummheit und Spitzbüberei zusammengesetzten Charakter berechnet waren und zum Theil auch bei Ghelen im Druck erschienen sind.[37] Sie waren nach den Grundsätzen der überdachtesten Oekonomie verfaßt: jede Arie, jeder Fußtritt, jede Maulschelle wurden dem Schauspieler unter dem Namen „Nebengefälle" besonders bezahlt. Dabei versah Kurz seine Stücke reichlich mit einem bunten Apparat von Flugwerken, Gaukeleien, Verkleidungen und Kinder-Pantomimen, die ihnen denn auch, durch sein unleugbares Schauspieltalent gewürzt, jahrelang einen unglaublichen Zulauf verschafften.[38]

---

37 Darunter waren u. a: Bernardon der 30jähr. ABC-Schütze — Bernardon im Tollhause — Bernardon der kalekutische Großmogul — Die Gelsen-Insel (welche auf hohes Verlangen öfter repetirt wurde) — Der Feuerwedel der Venus — Der Buben- und Weiberkrieg — Die glückliche Verbindung des Bernardon — Die Judenhochzeit — Bernardon auf dem Scheiterhaufen — Der wiedererweckte Bernardon — Die 33 Scheimereien des Bernardon — Bernardon's Traum in der Wüstenei — Der Teufel als Ehemann — Die Insel der gesunden Vernunft — Die eilf kleinen Luftgeister — Bernardon die getreue Prinzessin Pumphia und Hanns-Wurst der tyrannische Tartar Kulikan (eine Parodie in lächerlichen Versen) — Bernardon der Einsiedler — Die Macht der Elemente — Die liederliche Haushaltung verlassener Köche und verlöffelter Stubenmenscher. — Der größere Theil nennt Jahr und Druckort (Erzbischöfl. Hof- und Universitäts-Buchdruckerei mit von Ghelischen Schriften im neuen Michaelerhaus.

38 Das Répert. des Th. de la ville de Vienne sagt von ihm: Joseph Kurtz dit Bernardon a beaucoup de feu, et est toujours applaudi dans les différentes roles Comiques qu'il joue; de même que par ses pièces de Théâtre fort fréquentées par le public.

Selbst der kaiserliche Hof wohnte denselben zuweilen bei und unterhielt sich an den derb gewürzten Späßen des Komikers, bis dieser einmal im Uebermuth durch eine unverschämte Antwort die Gnade der Kaiserin derart verwirkte, daß sie einen Schwur that, ihn nie wieder spielen sehen zu wollen. Nach einjähriger Abwesenheit kehrte Kurz im Jahre 1744 nach Wien zurück, diesmal seine erste, oben erwähnte Frau mitbringend. Als die Anläufe zu regelmäßigen Stücken, die Nachcensur und überhaupt die Reformpläne der Kaiserin gefährlicher zu werden drohten, wurde Kurz die Wiener Luft zu schwül, er verließ die Stadt zum zweitenmal vor Ostern 1753. Er ging damals zur Koch'schen Gesellschaft (beim Taufact seines jüngsten Sohnes wird er als Pragerischer Theatral-Impresario aufgeführt), kehrte aber in der Mitte des nächsten Jahres abermals nach Wien zurück und hatte nun unter der Direction Durazzo's den Gipfel seines Ruhmes und Glückes überstiegen. Vergebens kämpften die regelmäßigen Stücke gegen die Posse, die gleichsam in drei Colonnen, die extemporirten Farcen von Kurz und Weiskern und die Zauberkomödien von Huber, gegen sie auftrat. Die Ersteren, denen für Lust- und Trauerspiele nur je ein Abend in der Woche eingeräumt war, brachen sich nur langsam Bahn, denn die Wenigsten hatten einen Begriff von der Sittenveredlung der Bühne; der große Haufe hielt vielmehr dafür, daß deren Aufgabe darin bestehe, die Leute über die ausgelassensten Narrenspossen lachen zu machen. Nachdem Kurz seine erste Frau im Jahre 1755 durch den Tod verloren hatte, vermählte er sich zum zweitenmal und blieb bis zum Jahre 1759 in Wien. Die vielen Neuerungen behagten ihm jedoch nicht; zum drittenmal die Stadt verlassend, durchzog er mit seiner Truppe Oesterreich und Deutschland (1760 spielte er in Prag, 1765 übernahm er das Theater in München). Mit seinem diesmaligen Scheiden erlitt die Possenreißerei den ersten Todesstoß. Vergebens versuchte es der Schauspieler **Brenner**, an Stelle des Kurz dessen Charakterrolle durchzuführen und sich selbst als Burlin eine neue Rolle zu schaffen. Noch weniger gelang es Christoph **Gottlieb** als Jakerl durchzudringen. Auch die Maschinen-Komödien verfingen nicht mehr und die Darsteller des Niedrigkomischen starben Mann auf Mann. Huber war schon todt, nun folgten auch Leinhaas, Weißkern und Prehauser. Dazu kam noch Sonnenfels'

scharfe Feder, der in seinem Wochenblatt „Der Mann ohne Vorurtheil" (1765) gegen die bisherige Wirthschaft erbarmungslos zu Felde zog. Es half nichts, daß Sonnenfels dafür von Prehauser in Klemm's Komödie, „Der auf den Parnaß versetzte grüne Hut" aufs empfindlichste angegriffen (Febr. 1767), und selbst von den italienischen Operisten auf der Bühne carikirt wurde — das morsche Gebäude war nicht mehr zu halten. Als nun Kurz nach zehnjähriger Abwesenheit gegen Ende des Jahres 1769 nochmals sein Glück in Wien versuchte, mochte er wohl auf die Unterstützung des Directors Affligio[39] rechnen, dem das deutsche wie überhaupt jedes edlere Schauspiel ein Dorn im Auge war. Kurz kam ihm gerade recht, denn der gealterte Komiker, der keine Ahnung hatte, welche Wandlung sich bereits vorbereitet hatte, versprach ihm goldene Berge, wenn er ihn schalten ließe. Gezwungen jedoch, seine Stücke regelmäßig geschrieben der Censur vorzulegen, sah sich Kurz durch Beseitigung aller Zweideutigkeiten, auf die er die größte Hoffnung gesetzt hatte, der Hauptessecte beraubt. Als er das erstemal wieder am 6. Jan. 1770 in der von ihm zugestutzten Operette La Serva padrona („Die Magd eine Frau", mit Musik von Ignaz Gspann) auftrat, lief zwar Alles hin, den ehemaligen Liebling zu begrüßen, doch seine besten Freunde wurden nun erst den veränderten, geläuterten Geschmack gewahr. Seine Grimassen und Caricaturen erregten nur Abscheu und schon am zweiten Abend hatte der Zulauf nachgelassen. Es folgten in längeren Zwischenräumen noch „Der Philosoph auf dem Lande" (komische Oper), „Bernardon der Weiberfeind" (Singspiel), „Der unruhige Reichthum" (Lustspiel nach dem Französischen) und am 24. November „Der neue krumme Teufel". Entgegen der irrigen allgemeinen Annahme, daß Kurz den Affligio persiflirt habe, wurde vielmehr

---

39 Der Italiener Affligio hatte das Theater seit Mai 1767 in Pacht und mußte alle Kosten tragen, die es erforderte; er war ein Abenteurer, der sich ein Obristlieutenant-Patent erschwindelt hatte und schließlich als Fälscher auf die Galeere kam. (Carpani, Le Haydine, p. 82; Kelly, Reminiscences of the King's Theatre, London 1826, I, p. 103 sq.) Affligio spielt in Mozart's Leben eine traurige Rolle, indem er die Oper des damals 12jährigen Wolfgang, „la finta semplice", deren Aufführung Joseph II. gewünscht hatte, zu hintertreiben wußte. (O. Jahn, Mozart, 2. Aufl., I, S. 71.)

er selber durch den Schauspieler Müller in einer, vom preuß. Gesandtschaftssecretär Jester geschriebenen Parodie, „Vier Narren in einer Person", mit so viel Geschick carikirt, daß er bei seinem nächsten Auftreten kaum dem Auspfeifen entging. In dem kläglichen Schicksal seines Singspiels, „Die Judenhochzeit oder Bernardon der betrogene Rabbiner", sah endlich Kurz im Januar 1771 auf derselben Bühne, auf der sein Ruhm am längsten gewährt, seinen Stern für immer erbleichen. Als im Jahre 1770 die Brüder Lange am Theater nächst der Burg angestellt wurden (Michael Joseph, der ältere und vorzüglichere, starb am 29. Juli 1771), kamen sie eben noch recht, um die Burleske in den letzten Zügen liegen zu sehen. Prehauser und Consorten waren ihnen fremd geblieben, sie konnten also nur nach dem Eindrucke urtheilen, den sie durch das Spiel des letzten Komikers der derben Schauspiel-Gattung jener Zeit empfingen, über welche sich Joseph Lange, der jüngere der Brüder, in folgenden Worten äußert: „Mag es doch nach der Ansicht neuerer Aesthetiker wahr seyn, daß das freye, keke Komische mit Hanswurst und Bernardon auf der Bühne verlosch. Ich muß es ihnen überlassen, den Verlust zu würdigen und zu betrauern. Das aber darf ich sagen, daß die Darstellungen mit Hanswurst nur extemporirte Fratzen waren, ohne künstlerische Absicht flüchtig entworfen, reich an Prügeleyen, Zoten und gemeinen Späßen, die sogar ungefähr immer dieselben blieben." [40]

In Wien war Kurz nun allerdings geschlagen, doch war damit seine Thätigkeit noch lange nicht abgeschlossen. Er wendete sich zunächst nach Breslau, befriedigte die Gläubiger der Witwe Schuch, Principalin einer Schauspielertruppe, und wanderte als deren Mitdirector mit ihr nach Danzig. Im folgenden Jahre trennte er sich von dieser Truppe und zog nach Polen. In Warschau führte er dann noch jahrelang gleichzeitig die Direction über drei Schauspiel-Unternehmungen: eine polnische, deutsche (beide mit Ballet) und eine Opera buffa; bei Letzterer waren Rosa Bernardi, das Ehepaar Liverati, Mlle. Gibetti und Montaneri, Domenico Guardasoni, Bondichi und Marini angestellt. — In Warschau wurde Kurz auch in den

40 Biographie des Jos. Lange, k. k. Hofschauspieler. Wien 1808, S. 23.

Freiherrnstand erhoben, welches einige polnische Cavaliere bewog, ihn kameradschaftlich in Geldsachen auszunutzen.[41] Im Jahre 1784 finden wir ihn nochmals in seiner Vaterstadt Wien, wo ihn sein Ende erwartete. Freiherr Joseph von Kurz starb am 2. Febr. desselben Jahres in der Krugerstraße im Hause „zum goldenen Löwen" (neu Nr. 3) auf einem Monatzimmer beim Rauchfangkehrer Fassatti und, wie die Verlassenschafts-Acten ausweisen, nicht gerade ganz mittellos.[42]

Von seinen Collegen ließ sich Kurz gerne „Herr Vater" anreden. Er war ein wohlgebildeter, mit vielen Anlagen ausgestatteter Lebemann, der auch außer dem Theater durch seinen heiteren und witzigen Umgang in höheren Kreisen beliebt war und selbst ein großes Haus führte. In ihm starb der letzte Komiker einer Schauspiel-Epoche, die sich längst überlebt hatte. Sonnenfels hatte Hanswurst und Bernardon von der Bühne verdrängt; die Freunde des Kurz ließen nun das Porträt des Letzteren genau nach dem vorhandenen des Sonnenfels als Gegenstück, beider Antlitz einander zugekehrt, in Kupfer stechen.[43]

Franziska, die erste Frau des Kurz, der Haydn's Serenade galt, war (nach Kurz's eigener Angabe in den Verlassenschafts-Acten seiner Frau) eine arme, ganz mittellose Kammermagd aus Sachsen, die Kurz dort geheirathet hatte.[44] Als Kurz im

---

41 Man glaubt, daß dieser Schauspieler ein ansehnliches Vermögen hinterlassen, er steht mehrentheils bei polnischen Cavalieren und liegt noch im Streit, der anjetzo noch verworrener werden dürfte. (Wienerblättchen 1784, 26. Hornung, S. 129.)

42 Kurz konnte sein Spaßen selbst auf dem Todtenbett nicht lassen. Als dessen Beichtvater ihm die letzten Minuten durch Trost erleichtern wollte, äußerte er mit der ernsthaftesten Miene: „Durchsuchen Sie meine Kästen und Schubladen und wenn Sie eine einzige Todsünde finden, so will ich sie verloren haben." (Wienerblättchen 1784. 26. Hornung, S. 129.)

43 Joseph von Sonnenfels, gemalt von F. Mesner, k. k. Maler. Dem Selben gewidmet von seinem Freunde Schmuzer, in Wien zu finden in der k. k. Kupferstecher-Akademie. — Joseph von Kurz, Author und berühmter Comicus unter dem Namen Bernardon. Dem Selben gewidmet von seinen Gönnern. Gegraben von F. Landerer. (In gleicher Weise erschien das Porträt Gottfried Prehauser's, „Author und berühmter Comicus auf dem Wiener Theater". Demselben gewidmet von seinen Freunden. Ant. Tischler sc.)

44 In den Biographien wird irrthümlich Toscana als ihre Heimath an-

Jahre 1744 zum zweitenmal in Wien auftrat, wurde sie zugleich mit ihm engagirt. Man schätzte sie sowohl wegen ihres Talentes und wegen ihrer schönen Stimme, als auch wegen ihrer hübschen Gestalt, und als sie im 27. Lebensjahre am 14. Juli 1755 nach langwieriger und schwerer Krankheit in dem früher bezeichneten Hause starb, wurde ihr Verlust sehr bedauert.[45] Sie war in der Operette und der Komödie beschäftigt und besonders im komischen Fache beliebt. Bei dem Umstande, daß dem vorliegenden Textbuche von Haydn's erster Oper das Druckjahr fehlt und darin sogar schon die zweite Frau des Kurz namhaft gemacht ist, bleibt es dahingestellt, ob die im Operntexte in den verschiedensten Sprachen abgefaßten Arien schon für die hübsche Franziska geschrieben waren.

Die zweite Frau des Kurz, Theresia geborene Morelli aus Toscana, trat im Stadttheater am 15. April 1758 in Gegenwart des kaiserlichen Hofes in einer neuen Maschinen-Komödie ihres Mannes, „Die glückliche Verbindung des Bernardon" (eine Anspielung auf Beider vorangegangene Verehelichung), zum erstenmale auf und fand als Sängerin und Schauspielerin allgemeinen Beifall. (Wiener Diarium Nr. 31.)[46] Sie war, wenigstens so weit es der Vortrag der Arietten verlangt, mehrerer Sprachen mächtig; in der genannten, wie auch in einer andern Kurz'schen Komödie, „Die fünf kleinen Luftgeister", finden wir sogar spanische und türkische Arietten-Texte.

---

gegeben, aber nicht sie, sondern die zweite Frau des Kurz war dorthin gebürtig.

45 Francisca Kurtzin, Femme de l'acteur de ce nom, reçue en 1744, morte en 1755, fort regrettée du l'ublic par sa figure, sa belle voix et son talent; elle n'est pas encore remplacée (Répert. des Th.)

46 Im Avertissement zu den gedruckten Arien sagt Kurz: „Madame Theresia Kurzin wird sowol ihr Prob-stück als auch ihr Meister-stück, ja alle diejenigen Caractere machen, welche eine vollkommene Actrice nur immer vorzustellen fähig ist. Und da sie eine geborne Italiänerin, folglich der Teutschen Sprache gar nicht wol kündig, so wird ihre Action um so vielmehr verwunderlich seyn. Nachdem mich die Götter mit derselben erfreuet, so soll auch das mir so gnädig geneigte Publikum an meiner Vergnügung theil nehmen." In der Pantomime übergiebt Kurz persönlich seine drei Kinder der Rosalba (seiner Frau) und legt ihr ans Herz, daß bei ihr nie das Sprichwort von der Stiefmutter wahr werden möge.

Im Jahre 1759 verließ Thereſia Kurz mit ihrem Manne Wien, übernahm nach deſſen Weggang von München im Jahre 1765 die Theaterleitung und führte dann ihre Truppe nach Salzburg, Frankfurt und den Rhein entlang. In ihrem Perſonal befand ſich auch der geachtete Schauſpieler Bergobzoomer, der dann in Wien und Prag engagirt wurde und die geſchätzte Sängerin Katharina Schindler (eigentlich Leidner) zur Frau nahm. Am 26. Juni 1770 debutirte Thereſia Kurz wieder in Wien (ſie gab die Rolle der Eugenia in der Komödie „Die verliebten Zänker") und hier war es denn auch, wo ſie bei der Wiederaufführung der Haydn'ſchen Oper mitgewirkt haben wird. Sie mochte nebſtbei gerne für eine tragiſche Schauſpielerin gelten, hatte aber das Mißgeſchick, einmal als Königin in „Richard III." (von Weiße) ausgepfiffen zu werden. Im Jahre 1772 war Thereſia Kurz noch beim Wiener Theater; drei Jahre ſpäter iſt ſie ſchon im Perſonalverzeichniß ihres Mannes in Warſchau verzeichnet, wo ſie im Schauſpiel und der Opera buffa beſchäftigt war. Während ihr Mann in Wien ſtarb, befand ſich Freiin Thereſe von Kurz in Ansbach; ihr weiterer Lebenslauf war nicht zu eruiren.

Auch die Schweſter des Kurz, Monika, und deren Mann, Friedrich Wilhelm Ellizon, ſpielten aller Wahrſcheinlichkeit nach in Haydn's Oper. Monika Kurz war im Stadttheater ſchon im Jahre 1741 und als Frau Ellizon abermals ſeit 1751 aufgetreten und ſoll im komiſchen Fach etwas geleiſtet haben. Ellizon (auch Elendſon oder Elenſon) war aus Sachſen gebürtig und gab die Rolle des Pantalon; auch er wurde 1751 angeſtellt. (Der Schauſpielername Elenſon kommt ſchon im Jahre 1673 im Ballhauſe in der Himmelpfortgaſſe vor.)

Es bleibt noch Einiges über die Kinder des Kurz zu ſagen übrig, für die in Haydn's Oper die Pantomime geſchrieben war. Im Taufprotokoll der Dompfarre zu St. Stephan ſind im Zeitraume von 1745—53 aus der erſten Ehe des Kurz ſieben Kinder aufgezählt; von dieſen waren die drei älteſten:[47] Eleonore, Joſeph und Antonie (provinziell Lenorl, Seperl und Tonerl

47 Anna Eleonora Thereſia Franciſca, geb. 14. Febr. 1745. — Bartholom. Chryſtophorus Joſephus, geb. 31. Mai 1746. — Suſanna Franciſca Antonia, geb. 29. Aug. 1747.

genannt) für das Theater abgerichtet. Sie mußten agiren, singen, tanzen und sich in Verkleidungen flink und gewandt zeigen.[48] So heißt es in der Komödie „Arlechin der glücklich gewordene Bräutigam": „NB. Die kleine Colombine, welche die Antonia Kurtzin vorstellet, wird sich in vier Caracteren und vier lustigen Arien besonders distinguiren." Als Kurz im Jahre 1754 zum drittenmale im Stadttheater angestellt wurde, begrüßte er das Publikum mit einer Komödie, von der wie gewöhnlich die Arien gedruckt sind[49] und im Avertissement besonders auf die Pantomimen und, bei der „allzugroßen Jugend" der Kinder auf die Mühe, denselben „die natürlichen Actionen und Tänze beizubringen", Nachdruck gelegt wird. Allerdings ging dies nicht immer leicht von Statten, da Kurz, wie er selbst gesteht, „von Natur etwas ungeduldig" war und es daher „zu Zeiten mit den Kindern empfindliche Verdrüßlichkeiten" absetzte. Nach dem Tode seiner ersten Frau führte Kurz „zu einer Zeitverkürzung" eine von ihm seinen drei Kindern angepaßte, nach Gellert eingerichtete Zauber-Operette auf.[50]

In den Kurz'schen Balleten, Operetten und Schattenspielen

---

48 Die Vermuthung liegt nahe, daß der bekannte Schauspiel-Unternehmer Felix Berner eben durch diese Kurz'schen Kinder-Pantomimen auf die Idee gebracht wurde, im Jahre 1768 ein selbständiges Kindertheater zusammenzustellen und damit die Bühnen von Oesterreich und Deutschland zu bereisen, sowie auch Franz Sebastiani (1761) und Kajetan v. Schaumberg (1770) in Brünn derlei Kindervorstellungen einführten. In Wien selbst wurde zu Anfang der 70er Jahre unter des berühmten Noverre's Aufsicht eine theatralische Tanzschule für Kinder errichtet und die vorzüglicheren Eleven besoldet. Laute Bewunderung erregten auch die Kinder von Mitgliedern des Stadttheaters, die im Jahre 1766 „Die bürgerliche Heirath" von Klemm aufführten; es waren die drei Jaquet'schen Mädchen, im Alter von 13, 8 und 6 Jahren, die zwei jungen Kopfmüller und der 5jährige Ludwig Meyer. (Wien. Diar. Nr. 63.)

49 Neue Arien, welche in der Comödie gesungen werden, betitult: Der, aufs neue begeisterte und belebte Bernardon nebst zweyen Pantomimischen Kinder-Balletten u. s. w.

50 „Der sich wieder seinen Willen taub und stumm stellende Liebhaber", ein Lust-Spiel, von zwey Aufzügen, in Teutschen Versen mit vierzehn Arien welches von denen Bernardon'schen Kindern vorgestellet, und in Teutscher Sprach hier noch niemals aufgeführet worden ist. Wien, gedruckt im neuen Michaeler Haus mit v. Obelischen Schriften, 1755.

sind noch folgende Kinder als mitwirkend genannt: Theresia Sephin, Louise Souvirant, Johannes und Maria Anna Julie, Johanna Weiskern und namentlich Maria Anna, Louis und Franziska Bernardi. Aus den Verlassenschafts-Acten des Kurz ersehen wir die Schicksalswendung seiner ihn überlebenden Kinder. Lenorl, Seperl und Tönerl sind angeführt als: Frau Eleonore Freiin von Kurz, Klosterfrau in Venedig; Joseph Freiherr von Kurz, dessen Aufenthalt unbekannt; Frau Antonie verwitwete Gräfin von Predau zu Prosnitz in Mähren; ihnen reiht sich noch an: Franz Freiherr von Kurz, k. k. Cadet, dazumal in Garnison zu Mödling bei Wien.

Als Haydn mit seiner Oper fertig war und sie zu Kurz brachte, wollte ihn die Magd abweisen, da ihr Herr gerade studire. Wie sehr erstaunte aber Haydn, als er durch die Glasthüre Bernardon vor einem großen Spiegel stehend Gesichter schneiden und mit Händen und Füßen die lächerlichsten Contorsien machen sah. Das waren die Studien des Herrn Bernardon.[51] — Haydn erhielt angeblich für seine Arbeit die, für einen angehenden Componisten und für jene Zeit kaum glaubliche Summe von 24 oder 25 Ducaten[52], in deren Besitz er sich damals freilich für einen fast reichen Mann mag gehalten haben. Die Oper gefiel[53], wurde aber nach zweimaliger Aufführung wegen beleidigender Anzüglichkeiten im Texte verboten. So be-

---

51 Griesinger, Biogr. Notizen, S. 19.

52 Griesinger, S. 19. Dies, S. 41. Ein Reisender, der bei seinem Besuche in Eisenstadt im Jahre 1827 die Operette gesehen haben will (wohl nur die Einzeichnung des Titels), giebt dagegen ohne weiteren Nachweis nur zwei Ducaten an. (Allg. mus. Ztg., 1827, S. 819.)

53 Der Tag der ersten Aufführung ist nicht nachweisbar; er dürfte gegen Ende 1751 oder vor Ostern 1752 fallen, keinesfalls aber nach dieser Zeit, da die Oper sonst im Répertoire des Théâtres verzeichnet wäre. Der allgemeinen Annahme nach zählte Haydn damals 19 Jahre, was mit der Zeit der Aufführung zuträfe. Er selbst erwähnt der Oper in seiner Selbstbiographie gar nicht; ebenso wenig Gerber, Forkel (Almanach von 1784), das Weimarer Modejournal (1806) und das Gelehrte Oesterreich (1778). In Haydn's eigenem Katalog seiner Werke steht „Der krumme Teufel" unter den Marionetten-Opern als Nr. 5 von fremder Hand nachträglich eingezeichnet.

hauptet Dies (S. 41); nach Bertuch[54] copirte der Schauspieler in der Rolle des hinkenden Teufels einen anwesenden italienischen Grafen, der das Verbot der Oper erwirkte.[55]

Der vollständige Titel des gedruckten Textbuches, dem leider das sonst übliche Avertissement des Autors fehlt, lautet:

Der neue | krumme Teufel. | Eine | Opera comique | von zwey Aufzügen; | nebst einer | Kinder-Pantomime, | betitult: | Arlequin | der neue Abgott Nam | in America. | Alles componiret | von Joseph Kurz.[56]

Die Pantomime folgt nach dem ersten Act. Außerdem ist noch im zweiten Aufzuge ein Intermezzo eingeschoben. Zum Schlusse heißt es:

NB. Die Musique sowohl von der Opera comique, | als auch der Pantomime ist componiret | von | Herrn Joseph Heyden.[57]

Des berühmten französischen Dichters Le Sage bekannter Roman Le diable boiteux, der die Liebesabenteuer eines spanischen Studenten schildert, wurde in den verschiedensten Bearbeitungen für die Bühne verwerthet; zunächst unter demselben Titel in der Comédie italienne zu Paris im Jahre 1746.[58] Der

---

54 C. Bertuch, Bemerkungen auf einer Reise aus Thüringen nach Wien im Winter 1805—6; erschien 1808. Bd. II, S. 179.

55 Griesinger (S. 18) und Carpani (S. 81) nennen die Oper eine Satyre auf den hinkenden Theaterdirector Affligio, weswegen das Stück nach dreimaliger Aufführung verboten wurde. Es ist dies ein, die Geschichte des Wiener Stadttheaters verwirrender Anachronismus, der trotzdem in fast alle Biographien Haydn's überging. Der Italiener Affligio wurde, wie erwähnt, erst im Jahre 1767 Theaterdirector und gerade unter ihm wurde „Der neue krumme Teufel" im Jahre 1770 wieder hervorgesucht und Kurz wird sich wohl gehütet haben, seinen Director, der ihn trotz der nun erlaiteten Gunst des Publikums zu halten suchte, lächerlich zu machen.

56 L. Fernbach jun. (Der wohl unterrichtete Theaterfreund, Berlin 1890) giebt S. 20 folgenden Titel an: „Komedeus der krumme Teufel, und die Insel der Wilden." Opr. 8. Wien, Trattner, 1770.

57 Es ist dies das einzigemal, daß bei den Kurz'schen Komödien, soweit sie vorliegen, der Componist namhaft gemacht ist.

58 Les Spectacles de Paris, ou Calendrier hist. et chronolog. des Théâtres de Paris. 18me Partie pour l'année 1769, p. 80.

Kurz'schen Bearbeitung liegt die Absicht zu Grunde, einen alten verliebten Gecken von seiner Narrheit zu heilen. Dazu soll nun der Teufel verhelfen, in dem wir es also mit einem von der gutmüthigen Art zu thun haben, wie die Handlung selbst bezeugt, deren Dialog durchwegs ausgeführt ist (also keine extemporirte Posse). Anzüglichkeiten im Text kommen nicht vor; fanden solche statt, müssen sie der Maske oder den Gesten des Schauspielers zugeschrieben werden.

Agirende Personen in der Comedie:

Arnoldus, ein unglückseliger Doctor Medicinae.
Angiola, dessen Schwester.
Argante, eine Base desselben.
Fiametta, ein angenommenes Zuchtmädel.
Catheri, ein Stubenmädel.
Bernardon, Leopoldel, } zwei Bediente des Arnoldus.
Casparus, Gemahl der Angiola.
Gerhard, Gemahl der Argante.
Asmodeus, der neue krumme Teufel.
Zwei Notare.

Im ersten Aufzuge sehen wir den Doctor Arnoldus in seinem Zimmer am Schreibtische sitzen und Recepte mustern; dabei klagt und seufzt er, daß all sein Wissen in der Medicin ihm nichts helfe, da er verliebt sei und sich daher selber als einen armen Patienten betrachten müsse. Dem eintretenden Bernardon befiehlt er, Fiametta, das im Hause auferzogene Mädchen, herbeizuholen. Nach mancherlei Einwendungen, daß sie krank sei, erscheint sie endlich doch. Der Doctor kommt ihr zärtlich entgegen und will ihr den Puls fühlen; sie widersetzt sich und klagt, daß sie unglücklich sei. Von seiner Kur will sie schon gar nichts wissen, er sei ein Seelenlieferant, ein Mensch, durch den nur die Tischlerzunft und der Todtengräber reich würden. Der Doctor sucht sie zu beschwichtigen und meint, sie werde bald von ihm Besseres erfahren. Er geht ab und Bernardon eröffnet der arglosen Fiametta, daß ihre Hochzeit mit Arnoldus bevorstehe. Es erfolgt Ohnmacht und Wiedererwachen. Wer wird helfen?! „Das wird der Teufel thun", ergänzt der im Hintergrunde erschienene Asmodeus. Die Scene verwandelt sich und stellt einen mit Statuen gezierten Garten vor. Arnoldus, seine Verwandtschaft und zwei Notare erscheinen. Der Doctor zeigt ihnen an, daß er gesonnen sei zu heirathen; schon fünfzig Jahre lebe er im Junggesellenstande und habe es nun satt; die Liebe sei bei ihm nicht blind, denn Fiametta wäre ein schönes

Kind. Die Verwandten rathen ab. Nun kommt Fiametta selbst; der Doctor nennt sie seine Braut und diese dagegen nennt ihn ein altes Häringsfaß; eher will sie sterben als sich mit ihm verehelichen. Sie stellt sich verrückt und verläßt singend und tanzend die Bühne. Der Doctor glaubt Bernardon in Fiametta verliebt und klagt ihn an, ihm das Herz derselben weggeschnappt zu haben; er solle sich trollen. Bernardon geht schimpfend ab. Indem eilt Katherl, das Stubenmädchen, herbei und jammert, daß sich Fiametta erstochen habe und rings um sie allerlei Unthiere hausen. Nun kommt auch Leopoldel mit der Nachricht, daß sich Bernardon erschossen habe und fürchterliche Geister ihn umgeben. Es erfolget Donner und Blitz — Alle fahren durcheinander und singen im Chorus: der Teufel ist los! Die Statuen verwandeln sich auf einen Wink des Asmodeus in Pferde und mit ihnen fliegen Fiametta und Bernardon im Reiseanzug in die Luft. Alle Anwesenden sind bestürzt; Asmodeus aber packt den Arnoldus und versinkt mit ihm in die Erde. —

Dieser Act enthält elf Arien und ein Duett und schließt mit einem größeren Finale. In der nun folgenden Pantomime bemüht sich Asmodeus, dem Arnoldus klar zu machen, was von der Liebe zweier ungleicher Gatten zu erwarten sei.

Der zweite Aufzug führt uns in eine Stadt; Arnoldus und Asmodeus treten auf. Arnoldus sieht finster drein, er begreift nicht, was Asmodeus mit ihm vor hat. Dieser tröstet ihn, er solle nicht nach altem Brauch glauben, daß der Teufel immer nur des Menschen Feind sei; er meine es im Gegentheil gut mit ihm und habe dies schon dadurch bewiesen, daß er ihm in der Pantomime ein lehrreiches Beispiel im Bilde vorgehalten habe; nun solle er noch den armen Bernardon sehen, der schon zwei Jahre im elenden Ehezustande schmachte. Auf des Teufels Wink erscheinen sofort Bernardon und Leopoldel. Ersterer klagt, daß seine Frau verschwunden sei, und Leopoldel zeigt ihm das Haus, wo er sie finden werde. Sie klopfen an. Fiametta tritt nun der Reihe nach als Bolognesischer Doctor, als Polichinel, als Pantalon und Arlequin auf und singt in jeder Verkleidung eine Arie in je einer anderen italienischen Mundart. Erst als Leopoldel ihr die Maske vom Gesicht reißt, erkennt Bernardon seine Frau. Er will sie erstechen, doch sie entflieht. Der betrogene Gatte klagt sein Leid in einer Arie und warnt vor den

treulosen Weibern. Asmodeus und Arnoldus treten wieder vor und Letzterer versichert, er sei bereits geheilt. Um ihm aber die Heirathsgedanken völlig zu benehmen, führen Bernardon, Angiola und Fiametta auf Anstiften des Asmodeus ein italienisches Intermezzo auf, das so einschlagend wirkt, daß Arnoldus fortan von keiner Braut, und sei sie auch die schönste, mehr etwas wissen will. Dem Bernardon aber, der ihn dauert, da er das leiden muß, was ihm bevorstand, will er zwölf tausend Gulden vermachen. Nun treten alle Personen, auch die der Pantomime, auf. Bernardon dankt dem Doctor für die große Summe Geldes, die ihm gestattet, nun glücklich zu leben; Fiametta küßt Arnoldus die Hände; die Verwandtschaft findet seinen Entschluß, ledig zu bleiben, vortrefflich, da sie dadurch mehr Erbschaft zu erwarten hat und die Personen der Pantomime, Kinder und Erwachsene, fragen, ob sie ihre Rolle gut gespielt haben. Arnoldus ist mehr und mehr erstaunt und glaubt gar, daß er gefoppt worden sei, worauf ihm Asmodeus erwidert: das Eine ist wahr, das Andere ist nicht erlogen. Dem Teufel kostet es nun nur wenig Mühe, um Arnoldus zu bestimmen, das zu bleiben was er war, und einzugestehen, daß er mit seiner Lieb' ein rechter Narr gewesen, worin ihm Alle im Chorus beistimmen, denn: Nur gleich und gleich gehört zusammen.

Wir kommen nun zu den Zwischenspielen, der Pantomime und dem Intermezzo. Die Zwischenspiele in den Komödien jener Zeit hatten den Zweck, den Zuschauer aus der ernsten Stimmung, auf die es die Haupthandlung abgesehen hatte, in eine heitere zu versetzen oder auch umgekehrt. Zuweilen hatten sie Bezug auf die Komödie selbst, wirkten also erläuternd und nutzanwendend; zuweilen auch nicht. Schon in den frühesten Jesuiten-Theatervorstellungen waren solche Zwischenspiele gebräuchlich. Im vorliegenden Falle dienen sie an beiden Orten dazu, den eigentlichen Vorwurf zu bekräftigen. Die Pantomime, welche zwischen dem ersten und zweiten Aufzuge eingeschoben ist, zeigt das erste Spiegelbild weiblicher Untreue.

Personen der Pantomime:

Arlequin, Diener des
Celio, ein Schiffscapitain.
Merline, eine Insulanerin.
Ronzi, ein Zauberer.
Alba, ein afrikanischer Prinz.
Mufti, ein Götzenpfaff.
Viele Amerikaner.
Viele holländische Seefahrer.

Die Bühne stellt eine wüste Insel vor; im Hintergrund breitet sich das Meer aus, dessen vom Sturme aufgeregte Wellen sich allmälig beruhigen. Arlequin, der mit seinem Herrn Schiffbruch gelitten, kommt von weitem geschwommen, tritt ans Land und trifft hier Merline, die mit ihrer Mutter an diese Insel verschlagen wurde. Ihre Mutter ist todt und überließ Merline die Sorge, sich vor den wilden Insulanern zu schützen. Die Annäherung der beiden Gestrandeten folgt rasch. Die Handlung macht nun die üblichen Verwirrungen einer Pantomime durch; zunächst sehen wir die Verwandlung der Scene in einen Tempel, in dem ein Zauberer in Gestalt des neuen Abgotts Nam thront, der dem Arlequin zu seinem Glück verhelfen will. Er bekleidet ihn mit den Abzeichen des Abgottes, der Gouverneur und die Wilden kommen unter den Klängen eines kriegerischen Marsches und bringen ihre Opfergaben. Sie gewahren wohl ihren Irrthum, doch weiß ihnen Arlequin zu imponiren und sie tragen ihn als ihren König und Herrn frohlockend davon. Unterdessen kommt Celio der Schiffscapitain, der sich gleichfalls gerettet hat, und trifft hier mit Merline zusammen. Auch mit ihm findet sich das Mädchen bald zurecht; sie singen sich in einem Duett ihre Liebe zu und geloben einander ewige Treue. Mitten in ihren Betheuerungen kommen die Wilden, nehmen sie gefangen und führen sie Arlequin zu, der noch immer als Abgott thront. Der Gouverneur erscheint und giebt Arlequin zu verstehen, daß es bei ihnen Sitte sei, fremde Menschen aufzufressen. Arlequin stimmt ihm zu, gebietet aber den Wilden, ihn vorerst mit den Beiden allein zu lassen. Obwohl von Merlinen's Untreue verletzt, überläßt er sie doch nach schwerem Seelenkampfe seinem Herrn. Die Indianer haben den Vorgang belauscht, brechen hervor und führen nun alle drei ab. Die Scene verwandelt sich nun und stellt den Ort vor, wo die Wilden ihre Opfer zu schlachten pflegen. Alles ist bereitet. In ihrer Angst wendet sich Merline flehend an den vornehmsten Wilden, der sie zu retten verspricht unter der Bedingung, daß sie ihn heirathet. Sie willigt ohne Zaudern ein und ist somit gerettet; Arlequin jedoch soll gespießt und Celio geviertheilt und in einem Kessel gesotten werden. In diesem kritischen Momente vernimmt man Trommelwirbel und Trompetengeschmetter, die Scene verwandelt sich und man erblickt eine holländische Kriegsflotte. Es kommt zum

Kampfe, die Indianer unterliegen und die Opfer sind gerettet. Merline hat als Ungetreue wohl einen schweren Stand, doch wird ihr verziehen; unter Jubelgeschrei besteigen Alle die Schiffe und der Chor besingt die Freuden nach bösen Stunden. — Diese Pantomime enthält elf Arien, ein Duett, einen Marsch und den Schlußchor; ausdrücklich erwähnt ist noch „eine Musique, welche mit einer Mühle accompagniret".

Nach dem sechsten Auftritt im zweiten Act beginnt ein Intermezzo, das aus sechs Scenen besteht und durchaus in italienischer Sprache und in Versen abgefaßt ist. Der Titel lautet:

Intermezzo, intitolato: Il Vecchio ingannato.
(Der betrogene Alte.)

Attori:

Pancrazio — Giuseppe Kurz. Bettina — Theresa Kurzin.
Pandora — Cattarina Meyrin.[59]

Es sind, wie schon erwähnt, Bernardon, Angiola und Fiametta, die wir hier in der Maske eines Alten (Pancrazio) und einer Mutter und Tochter (Pandora und Bettina) vor uns haben. Die Mutter eröffnet der Tochter, daß sich für sie ein Bräutigam gefunden habe; er sei zwar alt, doch habe er Geld; sie solle zugreifen, denn die Schönheit verblühe gleich einer Blume. Zudem werde ihr sein Reichthum schon auch junge Liebhaber erwerben. „Dann nehme ich ihn!" ruft die Tochter entschlossen und die Mutter freut sich, in ihr diejenigen Eigenschaften wiederzufinden, die sie selbst in der Jugend zierten. Allein gelassen, geht die Tochter mit sich zu Rath: Erfahrung macht klug; es seien ihr schon Viele entschlüpft, dieser endlich solle an der Angel zappeln. Im Gespräch mit der Mutter steigen dem Alten denn doch einige Zweifel auf; er fürchtet wirklich, daß er zu alt sei. Doch die Mutter kämpft alle Bedenken nieder, indem sie die Tochter als Engelreine hinstellt, die kaum

59 Katharina Mayer, eine geborene Wienerin, die zuvor beim ital. Theater war und unter Lepresti im Jahre 1751 beim deutschen Theater mit Beifall auftrat. (Gesch. des ges. Theaterwesens, Oehler, S. 146; auch Répertoire des Th. de la ville de Vienne.)

wisse, was Brautschaft und Heirath, ja nicht einmal was Liebe sei. Sie (die Mutter) habe ihr dies erst im Bilde des Cupido erklären müssen, den sie (die Tochter), als mit Pfeil und Bogen bewaffnet, für einen Soldaten hielt. „Welche Unschuld! welche Taube!" ruft der Alte zwischen jeder neuen Eröffnung — glücklich, daß er derjenige sei, der sie zuerst in die Liebe einweihen werde. Die Tochter kommt und findet ihren Zukünftigen älter als einen Raben. „Der um so eher sterben wird", ergänzt die Mutter tröstend. Den Alten packt das Fieber vor Liebe; die Tochter zweifelt nicht, ihn zu curiren und je eher je lieber ins Jenseits zu befördern. „Welch' schöner Moment, welch' beglückte Liebe!" ruft der verzückte Alte. „Eine saubere Ehe wird dies werden", denkt halblaut die Mutter. Und Alle: „Genuß, Freude und Vergnügen wird jederzeit sich vermehren."

Dies Intermezzo enthält fünf Arien; eine der Pandora und je zwei des Pancrazio und der Bettina; am Schlusse vereinigen sich alle Drei zu einem Tutti.

Und die Musik von Haydn? — wird der Leser schon längst gefragt haben. Die Musik zum neuen krummen Teufel wurde bis jetzt nicht aufgefunden. Die Partitur ist verschollen, obwohl die Operette an vielen Orten wiederholt gegeben wurde. Einer etwaigen Wiederauffindung als Anhaltspunkte dienend, folgen hier die bekannt gewordenen Aufführungen: [60]

In Wien (außer den genannten) im Jahre 1783, 28. Sept. im Theater „zum Fasan" (Vorstadt Neustift, jetzt Neubau, Bezirk VII.)

In Prag im Jahre 1771, 17. und 27. Nov., und 1772, 11. Oct. unter der Direction des Joh. Baptist Bergobzoomer.

In Berlin in den Jahren 1771—75 von der Koch'schen Gesellschaft zwölfmal gegeben.

Im Obersächsischen (Altenburg, Eisleben, Querfurt, Zeitz,

60 Titelveränderungen: Der krumme Teufel — Der hinkende Teufel — Asmodeus oder der krumme Teufel — Asmodeus oder der lahme Teufel.

Erfurt) in den Jahren 1796—98 von der Gesellschaft des Franz Huber.

In Heitersheim (Amtsbezirk Staufen im Breisgau) im Jahre 1765 im Carneval von der jungen Schauspieler-Gesellschaft des Felix Berner. („Dieses war die erste Opera, so Herr Berner vor dem Grafen und Commandeur von Heitersheim aufführte.")[61]

Obgleich Kurz mit Haydn's Musik zufrieden war, so hat er ihn glücklicherweise doch nicht weiterhin beschäftigt. Was wäre auch aus Haydn geworden, wenn er sich — ein zweiter Wenzel Müller — der Lokalposse zugewendet hätte!

Gleich dem Faust wurde auch Le diable boiteux immer wieder von Zeit zu Zeit von den Theaterdichtern als dankbarer Stoff neu bearbeitet. Noch im Jahre 1839 wurde in Wien „Asmodeus der hinkende Teufel, oder: die Promenade durch drei Jahrhunderte" als Original-Posse von Karl Haffner im Theater an der Wien gegeben (Nestroy als Asmodeus). In demselben Jahre wurde im Kärnthnerthor-Theater „Der hinkende Teufel" auch als pantomimisches Ballet in drei Acten von Coralli und Gurgy, Musik von Casimir Gide und Anderen, 27 mal aufgeführt. Dieses Ballet hatte zuvor in Paris Furore gemacht durch die Mitwirkung der gefeierten Fanny Elßler als Florinde. Durch eine artige Verkettung von Umständen tanzte demnach die Tochter des Johann Elßler, langjährigen Copisten und treuen Dieners Haydn's, in demselben Sujet, das dem Meister und Vorgesetzten ihres Vaters als Folie seiner ersten öffentlichen Wirksamkeit gedient hatte.

Michael Haydn scheint unter den Kapellknaben eine hervorragende Stellung eingenommen zu haben. Er war bald im

---

61 Nachricht von der im Jahre 1756 von Hrn. Felix Berner errichteten jungen Schauspieler-Gesellschaft. Verfaßt von F. L. Garnier. Wien 1786, S. 6. — Die Berner'sche Truppe ging 1787 ein. Elise, die als Sängerin geschätzte Tochter Berner's, geb. 1766, heirathete in Regensburg den Sänger Joh. Nep. Peierl, kam 1787 mit ihrem Manne zum Hof- und Nationaltheater nach München und wurde 1796 zur Hofsängerin ernannt. Nach dem Tode Peierl's heirathete sie den Hofmusikus Franz Lang. (Baier. Musik-Lexikon von F. J. Lipowsky. Artikel: Berner.)

Stande, den Organisten am Dome zu suppliren, versuchte sich frühzeitig im Componiren und hatte unter seinen Mitschülern eine Art Tribunal errichtet, bei dem er präsidirte und über alle auftauchenden Plagiate strenges Urtheil fällte. Schon damals entwickelte sich bei ihm auch die Neigung zu wissenschaftlicher Bildung; er machte schnelle Fortschritte in der lateinischen Sprache und beschäftigte sich fleißig mit der klassischen Literatur, der er durchs ganze Leben zugethan blieb.[62] Ueber das gegenseitige Verhältniß der Brüder Joseph und Michael sind wir sehr dürftig unterrichtet. Nur Dies[63] erzählt, daß sie zuweilen die Eltern in Rohrau besuchten, wo dann der Vater wie ehemals seine Harfe hervorholte, um seine Lieblingslieder mit ihr zu begleiten. Wenn Michael in späteren Jahren in traulicher Gesellschaft bei guter Laune war, gab er wohl einen der uralten Menuetts seines Vaters mit all dessen altmodischen Eigenthümlichkeiten im Vortrage zum Besten, dabei des Verweises nicht vergessend, den ihm eine gutgemeinte Correctur zugezogen hatte. Denn die Söhne, auf ihre Lehrmeister pochend, wußten dieses und jenes auszusetzen, dagegen sich der Vater auf Jenen berief, der ihm in der Jugend die Sache gelehrt habe, „der wäre der Mann gewesen, der hätte es wissen müssen". Keine Partei wollte nachgeben, bis endlich der erhitzte Vater jede weitere Einrede mit dem Machtspruche abschnitt: „Ihr seid's Alle Esel!"[64]

Doch Gesang und Spiel sollten im Elternhause bald verstummen. Des Wagners und nunmehrigen Marktrichters Frau, die Mutter Haydn's, starb am 23. Febr. 1754 (Beil. I, S. 10); sie hatte kurz zuvor ihr 46. Lebensjahr zurückgelegt. Bei der Darstellung von Haydn's Kindheit haben wir sie selbst bei dem Wenigen, was über sie bekannt wurde, als eine brave, tüchtige Hausfrau und liebevolle Mutter kennen gelernt. Das Schicksal ihres ältesten Sohnes stand noch ungelöst vor ihr. Welch un-

62 Biogr. Skizzen von Michael Haydn. Salzburg 1808, S. 9.

63 Biogr. Nachrichten, S. 29. Nur läßt Dies auch den Bruder Johann mitwandern, der um jene Zeit das Elternhaus noch gar nicht verlassen hatte.

64 Biogr. Skizzen von Michael Haydn, S. 5. — Dies, Biogr. Nachr., S. 29.

ausſprechliche Mutterfreude hätte ſie erfüllt, wenn ſie eine Ahnung davon hätte haben können, daß ſie in ihm der Welt jenen Mann gegeben, der das erſte Glied jener Kette bildete, auf welche das verfloſſene Jahrhundert mit Stolz hinweiſt. Haydn's Vater vermählte ſich am 19. Juli 1755 (mit Dispenſation von allen drei Aufgeboten) zum zweitenmale. Mit Maria Anna, der Tochter des Inwohners Michael Seeder, erzeugte er fünf Kinder, die aber alle bald nach der Geburt ſtarben. Kaum ein Jahr nach dem Tode des Mathias Haydn heirathete ſeine zweite Frau den Witwer Franz Bonack, Mitnachbar zu Wildungsmauer bei Petronell. Die weiteren Lebensumſtände ſeiner Stiefmutter blieben Haydn unbekannt, doch gedachte er ihrer in ſeinem erſten Teſtamente; §. 52 beſtimmt für ſie 150 Fl., die für den Fall, „daß ſie nicht mehr am Leben ſei, ihren vorhandenen Kindern zukommen".

Wir kehren nun zurück ins Michaelerhaus auf dem Kohlmarkt. Bereits haben wir erfahren, daß dort gleichzeitig mit Haydn der Dichter Metaſtaſio wohnte und daß dieſer, wohl endlich aufmerkſam geworden auf den fleißigen Muſiker über ihm im Dachſtübchen, ihn zum Clavierlehrer der Tochter ſeines von ihm hoch geſchätzten Freundes Martines beſtimmte. Pietro Metaſtaſio wurde im Jahre 1730 von Kaiſer Karl VI. zu ſeinem Hofpoeten ernannt. Er bezog zu Georgi 1735 im 3. Stock des Michaeler Hauſes eine aus ſechs Zimmern beſtehende Wohnung, die er bis zu ſeinem Tode, 12. April 1782, gemeinſchaftlich mit der Familie Martines inne hatte.[65]. Metaſtaſio wird in gewiſſer Beziehung, natürlich nicht nach dem Standpunkt der Jetztzeit, als der Schöpfer des beſſeren muſikaliſchen Dramas angeſehen. Er war als Bühnendichter ungemein beliebt; zahlreiche Componiſten, Vinci, Caldara, Predieri, Haſſe, Bonno, Fux, Reutter, Wagenſeil, Gaßmann, Gluck u. A. ſetzten ſeine dramatiſchen Werke in Muſik; ſeine **l'Isola disabitata** componirte Haydn im Jahre 1779. Auch Metaſtaſio's Oratorien, Cantaten, Paſtorellen, Arien, Canzonetten und Madrigale wurden vielfach benutzt. Daß er als Hofpoet jedes Feſt in der kaiſerlichen Familie in Verſen verherrlichte, verſteht ſich von ſelbſt. Erzherzog Joſeph, nachmaliger Kaiſer, ſahen wir im Jahre 1748, kaum erſt

65 Beſtand-Zinsbuch des Michaelerhauſes.

7 Jahre alt, ein Complimento vortragen.[66] Ebenſo recitirten und ſangen die übrigen kaiſ. Kinder an jedem Geburts- und Namensfeſte die Verſe Metaſtaſio's vor ihren hohen Eltern. Zu ſeinen Dramen nahm ſich der gefeierte Dichter die antike Tragödie zum Muſter und ließ die Handlung aus der pſychologiſchen Darſtellung der Charaktere und Leidenſchaften ſich entwickeln. Seine Poeſie, voll Reinheit, Anmuth und Klarheit der Sprache, iſt dabei von ſo hinreißendem Wohllaut, daß ſie ſich gleichſam im Leſen ſchon muſikaliſch wiedergiebt. Aber es fehlt den Dramen die Kraft, ſtarke Leidenſchaften darzuſtellen; ſie ſind in jeder Lage gleich anſtandsvoll, klar und wohlmeinend wie Metaſtaſio ſelbſt. Gluck war einer der erſten, der, ſeine bisherige Bahn verlaſſend, Metaſtaſio's Werke trotz ihrer dichteriſchen Schönheiten nicht geeignet fand, mit ihnen jene Wirkungen hervorzubringen, deren er das muſikaliſche Drama fähig hielt. Er bedurfte Stahl und Erz, um aus ihnen jene Schöpfungen herauszumeißeln, die ihm im Geiſte vorſchwebten. Daher verband er ſich, nachdem er eben noch (1760) Metaſtaſio's Il Trionfo di Clelia für Bologna geſchrieben hatte, nunmehr mit dem Dichter Raniero von Calzabigi, der ihm die Opern Orfeo (1762) und Alceste (1767) lieferte. Dem zur Dürftigkeit angewieſenen Haydn mußte Metaſtaſio's Auftreten gewaltig imponiren; während ſeine Perſönlichkeit an und für ſich Ehrfurcht einflößte, war ganz beſonders der Ausdruck ſeines vollen, lebenswarmen Antlitzes, ſein heller, freier und wohlwollender Blick für ihn einnehmend. Bei Betrachtung ſeines von Joh. Steiner gemalten Porträts, geſtochen von Heath, wird man Burney, der ihn im Jahre 1772 beſuchte, gerne beiſtimmen, wenn er ſagt: „Für ſein Alter (Metaſtaſio zählte damals 74 Jahre)[67] iſt er der ſchönſte Mann, den ich kenne; ſeine Mienen verrathen Genie, Güte des Herzens, Redlichkeit, Milde und Sittlichkeit. Sein Antlitz war ſo angenehm und betrachtenswürdig, daß ich meine Augen nicht davon abwenden konnte.“[68] Zur Zeit da ihn

---

66 Vergl. S. 81, Anmerkung 3.

67 Pietro Trapaſſi, genannt Metaſtaſio, wurde zu Rom am 3. Jan. 1698 geboren.

68 Burney's Tagebuch ſeiner muſ. Reiſen. (Deutſche Ueberſetzung. Hamburg 1773. II, S. 218.

Haydn kennen lernte, war Metaſtaſio ein ſtarker Funfziger. Gefeiert vom Hofe und von den ausgezeichnetſten Männern der erſten Kreiſe, lebte er dennoch ſehr eingezogen. Die unruhigen Förmlichkeiten des Hoflebens, die lärmende Pracht, die dort herrſcht, ſagten ſeinem innerſten Weſen wenig zu. Er geſtand ſelbſt, daß er zum Hofmann nicht tauge;[69] er ſchlug auch jeden Titel, jede ſonſtige Ehrenbezeigung aus und wollte dem Kaiſer eben nur als Metaſtaſio dienen. Die Pflege ſeiner Muſe und Ruhe ging ihm über Alles. „Sein ganzes Leben iſt eben ſo ſanft dahinfließend als ſeine Schriften", ſchreibt Burney.[70] „Seine häusliche Ordnung geht pünktlich nach Uhr und Glockenſchlag, wovon er nicht abweicht. Seit den letzten dreißig Jahren hat er nicht außer dem Hauſe gegeſſen; er läßt ſich ſehr ſchwer ſprechen und iſt ſo wenig für neue Perſonen als für neue Dinge." Von dieſer Pünktlichkeit in der Hausordnung hat ihm Haydn Manches abgeſehen; im Punkte des Fleißes jedoch war er das grade Gegentheil von Metaſtaſio, denn dieſer ſetzte die Feder nur an, wenn er durchaus mußte. Bei dieſem längeren Zuſammenleben unter Einem Dache befremdet es einigermaßen, daß Haydn, das dankbarſte Gemüth, nie und nirgends ſeiner Stellung Metaſtaſio gegenüber eingehender gedenkt; ebenſo wird er von all den genannten Biographen mit wenigen Worten abgethan.[71] Und doch wäre es dem einflußreichen Dichter ein Leichtes geweſen, die Lage des armen fleißigen Muſikers zu verbeſſern; doch dieſer blieb nach wie vor auf Unterrichtgeben und auf ſeine armſelige Dachkammer ohne Ofen angewieſen. Ein Umſtand muß dabei berückſichtigt werden: Metaſtaſio verfiel ſeit dem Jahre 1745 in eine tiefe Melancholie, welche auch auf ſeine Arbeiten einen erdrückenden Einfluß ausübte; inwiefern dieſer Geiſteszuſtand auch auf ſeinen Umgang in den 50er Jahren hemmend wirkte, muß dahin geſtellt bleiben.[72]

---

69 v. Karajan, Aus Metaſtaſio's Hofleben. Wien 1861.

70 Burney's Tagebuch, II, S. 108.

71 Dies (S. 36) ſagt: „Haydn wurde mit Metaſtaſio bekannt, der ihm manchen nützlichen Wink gab, und in deſſen Hauſe er ſchnell die italieniſche Sprache erlernte."

72 Ueber Metaſtaſio ſehe ferner: Metaſtaſio, eine Skizze von Joſ. v. Retzer. Wien 1782. — Dr. Conſt. v. Wurzbach's Biogr. Lexikon. Artikel

Einen Theil seiner Wohnung hatte Metastasio, wie oben erwähnt, an die ihm eng befreundete Familie Martines abgegeben. Der von spanischen Eltern abstammende Neapolitaner Nicolò de Martines, Gentiluômo oder Ceremonienmeister bei der apostolischen Nunciatur, hatte zwei Töchter, deren Erziehung sich Metastasio sehr angelegen sein ließ. Selbst musikalisch gebildet, denn Metastasio componirte [73], spielte Clavier und sang auch (come un serafino, wie er sich scherzend äußerte), mußte es ihn um so mehr freuen, namentlich in der älteren Tochter seines Freundes Talent für Wissenschaft und Kunst überhaupt und insbesondere für Musik zu entdecken.

Marianne (eigentlich Anna Katharina) von Martines, geboren zu Wien am 4. Mai 1744 [74], wurde der erklärte Liebling Metastasio's, der ihre Ausbildung leitete und mit Stolz auf seinen Zögling blickte. [75] Nebst dem Clavierunterricht bei Haydn gab ihr der Dichter die erste Unterweisung, seine Lieder in Musik zu setzen. Sie wurde dann in der Composition von Hasse, und im Gesang von Porpora unterrichtet, bei welcher Gelegenheit Haydn am Clavier begleitete. Marianne machte große Fortschritte in der Musik, und als im Jahre 1761 von dem 17jährigen Mädchen eine Messe von ihrer Composition in der Hofpfarrkirche St. Michael aufgeführt wurde, bewunderten alle Kunstverständigen deren Vortrefflichkeit. (Wiener Diarium, Nr. 78). Burney, der sie zehn Jahre später hörte, ist vollen Lobes über ihren Gesang und über ihr Spiel. Auch Hasse versicherte Burney, sie sänge mit großem Ausdruck, spiele sehr nett und habe den Contrapunkt vollkommen inne. Metastasio meinte, daß ihre Art zu singen sonst nirgends mehr angetroffen werde, da solche den heutigen Sängern zu viel Mühe und Geduld

---

Metastasio. — Vita dell' Abate Pietro Metastasio scritta dall' avvocato Carlo Cristini. (Opere del Sig. Ab. Met. Nizza 1785, vol. I.) — Memoirs of the life and writings of the Ab. M. by Chs. Burney. London 1796. — Hiller, über Metastasio und seine Werke. Leipzig 1796.

73 Es erschienen von ihm bei G. Cappi in Wien: 36 Canoni a Solo tre Voci (in 3 Heften).

74 Pfarr-Register bei St. Michael.

75 „Metastasio avea in costume per distinguere i più illustri forestieri di pregar la signora Marianna a cantar loro sul clavicembalo qualche sua arietta." (Opere del Sig. Ab. Met. vol. I. p. CCVI.)

kosten würde.[76] Die Kaiserin Maria Theresia ließ Marianne häufig zu sich rufen und erfreute sich an ihrem Kunsttalente. Die Accademia de' Filarmonici zu Bologna ernannte sie im Jahre 1773 zu ihrem Ehrenmitgliede und lobte die Zierlichkeit, das Genie, den Adel des Ausdrucks und die erstaunliche Präcision ihrer Composition.[77] (Wiener Diarium, Nr. 62). Die Wiener Tonkünstler-Societät führte im Jahre 1782 ihr Oratorium „Isacco" (Text von Metastasio) auf und zahlreiche Compositionen jeder Art, zum Theil in ihrer eigenen Handschrift erhalten auf der kais. Hofbibliothek und im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien, zeugen von ihrem Fleiß und einem angenehmen Talente. Der Sänger Kelly war in den 80er Jahren bei ihr eingeführt und hebt es hervor, daß sie, obgleich vorgerückt an Jahren (sie zählte jedoch damals erst 40 Jahre) die Lebhaftigkeit und Heiterkeit der Jugend bewahrt und sehr einnehmend im Umgang gewesen sei. Kelly hörte sie auch häufig mit Mozart, der ihre musikalischen Abende besuchte und ihr sehr zugethan war, vierhändige Compositionen spielen.[78] Im Testament Metastasio's reichlich bedacht, konnte sie ein sorgenfreies Leben führen und ihr Haus wird dann auch in dem letzten Jahrzehnt ihres Lebens unter jenen genannt, die regelmäßige musikalische Gesellschaften und Productionen veranstalteten. Marianne starb am 13. Dec. 1812, zwei Tage nach dem Tode ihrer, um drei Jahre jüngeren Schwester Antonie.[79]

---

76 So sagte auch Hasse zu Burney, er sei mit Metastasio der Meinung, daß die gute Schule fürs Singen verloren gegangen sei und daß seit den Zeiten des Pistocchi, Bernacchi und Porpora keine großen Schüler mehr gezogen würden. Burney's Tagebuch, II, S. 227.

77 Dagegen sagt Karoline Pichler von Marianne wie auch von der blinden Paradies (geb. 1759), die einzigen Künstlerinnen, die sich zu ihrer Zeit mit musik. Composition beschäftigten: Beide leisteten Artiges, aber es erhob sich nicht über — ja kaum an das Mittelmäßige. (Denkwürdigkeiten aus meinem Leben. Wien 1844. II, S. 96.

78 Reminiscences of Michael Kelly. London 1826, vol. I, p. 252. Die falsche Namensangabe (Martini statt Martines) ist dort zu berichtigen.

79 Eine ausführl. Biographie giebt A. Schmid in der Wiener Allg. M. Zeitung, 1846, Nr. 128 und 129. Dort sind auch die fabelhaften Erzählungen widerlegt, die Fétis in seiner Biographie universelle des Musiciens aufgenommen hat.

Haydn ſcheint Marianne, die damals ins zehnte Lebensalter trat, wohl nur die erſte Anleitung im Clavierſpiel ertheilt zu haben. Der Unterricht ſoll drei Jahre gedauert haben und Haydn genoß in dieſer Zeit für ſeine Mühe freie Koſt.[80] Daß er an Metaſtaſio's Tafel geſeſſen, wie Fröhlich behauptet[81], iſt wohl kaum anzunehmen, da der Dichter jeden Zwang in ſeinem Hausweſen ſcheute. Indem aber Metaſtaſio ohne Zweifel den Unterricht überwacht haben wird, konnte es nicht an häufiger Berührung mit dem erfahrenen Dichter fehlen. Haydn war geradezu angewieſen, ſich die italieniſche Sprache anzueignen und wird gewiß ſo Manches, namentlich in Anwendung des richtigen muſikaliſchen Ausdrucks gewonnen haben, wie dies ſpäter auch Salieri zugute kam.[82]

Indem Haydn in der Singſtunde Marianne am Clavier begleitete, lernte er den damals bereits ſiebzigjährigen italieniſchen Geſanglehrer und Componiſten Porpora kennen und wurde mit der ausgezeichneten italieniſchen Geſangmethode deſſelben vertraut.[83]

Nicolò Porpora, von den Italienern der Patriarch der Melodie genannt, war im Jahre 1685 zu Neapel geboren und ging aus der ruhmeswürdigen neapolitaniſchen Schule des Aleſſandro Scarlatti hervor. Hochgeſchätzt als Geſanglehrer gründete er zu Florenz jene berühmte Schule, der die weltbekannten Caſtraten Farinelli (Carlo Broſchi), Gaetano Caffarelli (Majorano), Felice Salimbeni, Antonio Porporino (Hubert) angehörten. Auch die Sängerinnen Benedetta Emilia Agricola (Molteni) und Regina Mingotti waren Porpora's

80) Grieſinger, Biogr. Notizen, S. 13. Carpani, Le Haydine, p. 86.

81) Allg. Encyclopädie der Wiſſenſchaften und Künſte, herausg. von J. S. Erſch und J. G. Gruber. Section II, 3. Th., 1828. Der Artikel Haydn iſt von Fröhlich.

82) Ig. Edler von Moſel, Ueber das Leben und die Werke des A. Salieri. Wien 1827. S. 62.

83) Nach Grieſinger (S. 13) lernte ihn Haydn bei Metaſtaſio kennen. Nach Dies (S. 36) umgeht Haydn förmlich die Frage, indem er ſagt: „Ich gerieth in die Bekanntſchaft des bekannten Kapellmeiſters Porpora, deſſen Unterricht häufig geſucht wurde; der aber, vielleicht wegen Alters, einen jungen Gehülfen ſuchte und ſolchen in meiner Perſon fand.“ (Vergl. auch Haydn's eigene Lebensſkizze.)

Schülerinnen. Theoretischen Unterricht hatte er u. A. Hasse ertheilt, der dann zu Scarlatti überging. Porpora's Lebensgang ist uns nur sehr lückenhaft erhalten. Einige Jahre soll er als Kapellmeister am Conservatorium dei Incurabili zu Venedig gewirkt haben. Im Jahre 1733 wurde er als Componist und Leiter für die italienische Oper im Theater zu Lincoln's-Inn-Fields nach London engagirt.[84] Im Jahre 1748 erfolgte seine Berufung nach Dresden als Singmeister der Kurprinzessin Marie Antonie nebst gleichzeitiger Ernennung zum Kapellmeister. Sein ehemaliger Schüler, der nunmehrige Oberkapellmeister Hasse, mochte wohl in Porpora einen Rivalen fürchten und wußte es trotz der Gunst seiner hohen Gönnerin durchzusetzen, daß sein einstiger Lehrer gegen Ende des Jahres 1751 mit lebenslänglicher Pension seiner Stelle entsetzt wurde und bald darauf Dresden verließ.[85] Porpora hatte Wien im Jahre 1724 mit seinem Schüler Farinelli besucht; sein zweiter Aufenthalt fällt in die Jahre 1753—57. Den Rest seines Lebens brachte er mit Unterrichtgeben in Neapel zu, wo er in großer Dürftigkeit im Jahre 1766 (nach A. 1767) verschied. Als Tonsetzer war Porpora sehr fruchtbar, doch steht er hier auf minder hoher Stufe; bei allen sonstigen Vorzügen empfindet man in seinen Werken einen Mangel an Erfindungskraft und eine nicht zu verkennende Magerkeit in der Instrumentation. Er schrieb eine große Anzahl verschiedener Werke, Opern, Oratorien[86], Messen, Cantaten, Motetten, Gesangs-Duetten (6 Duetti latini erschienen lateinisch und deutsch bei Breitkopf & Härtel), Soli und Sol-

---

84 Es war dies eine zweite ital. Oper, die man eigens gegründet hatte, um Händel, mit dem man sich überworfen hatte, Opposition zu machen. (G. F. Händel, von Fr. Chrysander. Leipzig 1860, II. S. 326.)

85 Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe des Kurfürsten von Sachsen. Dresden 1862, I. S. 251.

86 Kaiser Karl VI. fand Porpora's Stil capricirt und schwülstig und zog Hasse vor, bei dem er einst auch ein Oratorium bestellte. Hasse aber betraute Porpora damit, ihn jedoch bittend, sich in seinen Gesangsfiorituren zu mäßigen. Porpora hielt sich in Schranken bis zur Schlußfuge, in der er sich weidlich entschädigte, indem er dem Motiv vier Trillernoten gab, die, von den verschiedenen Stimmen wiederholt, eine wahre Trillerleiter bildeten. Selbst der sonst so ernste Kaiser brach dabei in lautes Lachen aus. (F. S. Kandler, Cenni storico-critici etc. di Hasse. Venezia 1820, p. 30.)

seggien, 6 Trios für 2 Violinen und Baß (in London unter dem Titel Sei Sinfonie di Camera erschienen), 12 Sonaten für Violine und Baß (oder Clavier und Violoncell) und einige Clavierstücke (neu erschienen bei Breitkopf & Härtel und bei Senff in Leipzig). In Wien kamen zur Aufführung die Opern Arianna e Teseo (1714), Temistocle (1718), die Serenade Angelica (1720) und das Oratorium Il Gedeone (1737).[87] Wie wir gesehen haben, wurden in den 50er Jahren zur Zeit seiner Anwesenheit in Wien noch zwei große Chöre von Porpora aufgeführt. Auch erschienen in derselben Zeit, von G. Nicolai sehr schön in Kupfer gestochen, die eben erwähnten, der sächs. Prinzessin Marie Antonie Walburga gewidmeten 12 Sonaten, die der Buchhändler Bernardi in einem ausführlichen Avertissement im Wien. Diar. (1755, Nr. 7) anzeigte.[88] Obwohl nun

---

87 v. Köchel, Joh. Jos. Fux. — Die kais. Hofbibliothek in Wien erhielt aus Kiesewetter's Sammlung in Porpora's Handschrift ein Beatus vir (a 5 voc. e. V. V. e B.); Duetti latini sopra la Passione di Gesu Christo (a 4 v. c. str.). Das Musikvereins-Archiv besitzt, ebenfalls im Autograph, ein Alma redemptoris D-dur ⅔ per voce sola con str. (1731); ferner das Musikarchiv der ital. Kirche (Minoriten) ein Te Deum, comp. in Wien auf die Feier der Schlacht bei Kollin (18. Juni 1757).

88 Sonate XII di Violino, e Basso. Vienna 1754. Was Porpora mit diesem Werk bezweckte, hat er in der ital. Dedication ausgesprochen, die der Anzeige im Wien. Diar. als Vorlage diente. Dieser Vorbericht an die Liebhaber der Musik sagt darüber: „Es scheinet als hätte dieser große Meister darauf gesehen, daß seine künstlichen Vorbilder gleichsam zu einem überzeugenden Ausspruch dienen möchten, um endlich einmal die verständigste seit langer Zeit über den Vorzug der alten und neuen, der Ital. und Franz. Music streitende Völker in Ruhe zu setzen. Dann in denen ersten mit gedoppelten Strichen, und allerley Gattungen deren so-genannten Fugen, geschriebenen sechs Sonaten, besonders aber in jener, die nach deren dreyen griechischen Arten, der Diathonischen, Enharmonischen und Chromatischen eingerichtet worden, können bey der genauesten Befolgung deren von denen alten Meistervätern vorgeschriebenen Regeln dennoch auch die eifrigsten Anhänger deren neuen Cähren ihr Vergnügen finden: So wie im Gegentheil von denen glücklichen und reitzenden Einfällen, aus welchen die 6 letztere Sonaten bestehen, und in der darinnen befindlichen wol getroffenen Vermischung des ausertlesensten Italiänisch- und Frangösischen Geschmacks sich wahrscheinlich hoffen läßt, daß die wachsamsten Verwahrer des ersgedachten Altertums nicht im geringsten über einige Verachtung ihrer ehrwürdigen Gesätze sich werden zu beklagen haben. Zeigsam werden viele entscheidende Muster, da ohne dem alle Men-

Porpora in seinen 6 Trios bewies, daß der Instrumentalsatz nicht sein eigentliches Feld sei, so zeigte er doch nach dieser Zeit in seinen 12 Sonaten, daß er die berühmten Corelli'schen Sonaten mit Fleiß studirt hatte. Dieselben bieten im Hinblick auf die früher erschienenen Compositionen ähnlicher Art [99] in mannigfacher Hinsicht eine interessante Studie und es ist wohl kein Zweifel, daß Haydn, der gerade in der Zeit ihres Erscheinens bei Porpora studirte, dieser Arbeit seines Meisters seine volle Aufmerksamkeit zuwendete.

Das Verhältniß der beiden Männer Porpora und Metastasio muß ein sehr intimes, auf gegenseitige Achtung gegründetes gewesen sein. Porpora huldigte dem Dichter, indem er folgende Werke von ihm in Musik setzte: die Oper Siface (aufgeführt im Jahre 1726 in Venedig); die Oratorien Il Giuseppe riconosciuto — I Pellegrini al sepolcro di nostro Salvatore — Sant' Elena al Calvario (sämmtlich in Dresden componirt); 12 Cantaten (1735 zuerst in London, dann in Neapel erschienen). Letztere wurden wegen der Ausbildung des Recitativs, wegen musterhafter und klassischer Bearbeitung und wegen des schönen, edlen und einfachen Gesanges hoch geschätzt.

Haydn wurde für seine Bemühung als Clavierbegleiter dadurch entschädigt, daß ihm Porpora in der Lehre der Composition nachhalf. Haydn fühlte sicherlich längst schon, daß er sich ohne gründliche Anleitung nur dilettantisch fortbelfen konnte. Nun war ihm auf einmal geholfen und obendrein wußte er sich in den Händen eines Mannes, der als einer der tüchtigsten Lehrer anerkannt war. Daß er diesen Vortheil dankbar zu schätzen wußte, bezeugen seine eigenen Worte, welche die früher erwähnte Aeußerung ergänzen: „Ich schriebe fleißig, doch nicht ganz gegründet, bis ich endlich die Gnade hatte von dem be-

---

schen (sie mögen Liebhaber der Musik seyn oder nicht) in dem Vorzug des Ohres zusammen treffen, anständig erweisen, daß unter denen Händen eines erfahrenen Künstlers die Richtigkeit und die Lust sich gar wol verbinden mögen."

99 Eine eingehende Studie über die Entwicklung der Instrumentalcompositionen mit besonderer Rücksicht auf Violinsatz und Violinspiel bietet das Werk: Die Violine im 17. Jahrhundert und die Anfänge der Instrumentalcomp. von J. W. v. Wasielewski. Bonn 1874.

rühmten Herrn Porpora (so dazumal in Wien war) die ächten Fundamente der Sangkunst zu erlernen." (Selbstbiogr., Beil. 1.) Die Schale, in der ihm diese Labung gereicht wurde, war übrigens rauh genug; Haydn konnte sie immerhin als einen Prüfstein seiner Demuth betrachten, denn der heftige Lehrer ließ ihn sein ganzes Uebergewicht fühlen. Bestia, Asino, Birbante, Coglione und ähnliche Scheltworte wechselten mit Rippenstößen; Porpora fand es sogar angemessen, daß ihm Haydn durch volle drei Monate (so lange soll dies Verhältniß gedauert haben) förmliche Bedientendienste leistete. Aber gleich Sebastian Bach, der unverdrossen zu Fuß von Lüneburg nach Hamburg wanderte und Calcantendienste versah, um das treffliche Orgelspiel Reinken's zu studiren, ertrug auch Haydn willig jede Erniedrigung, „denn (sagte Haydn) ich profitirte bei Porpora im Gesang, in der Composition und in der italienischen Sprache sehr viel." [90] Nichtsdestoweniger bot der Verkehr mit Porpora und Metastasio eine gefährliche Klippe, indem Haydn der Gefahr ausgesetzt war, ins Fahrwasser der italienischen Schule zu gerathen; doch bewahrte ihn ein guter Genius davor, seiner eigenen Natur untreu zu werden. Er schrieb wohl später eine Anzahl italienischer Opern, die er sogar an Werth den gleichzeitigen Operncomponisten nicht nachstellte, doch hätten diese seinen Namen wohl schwerlich dauernd verewigt. Gleichwohl hat ihm die Einsicht in das Wesen der italienischen Manier nicht geschadet; er nahm sich, gleich Mozart, das Beste heraus und blieb dabei gut deutsch.

Porpora unterrichtete auch des venezianischen Botschafters Geliebte, die schöne, für Musik schwärmende Wilhelmine. Auch hier wurde Haydn von seinem Meister als Begleiter in der Singstunde verwendet. Pietro Correr, der vom März 1753 bis Mai 1757 in Wien seine Regierung vertrat [91], hielt sich im Sommer im Bade Mannersdorf auf und nahm dahin auch seine Geliebte und deren Gesanglehrer sammt Haydn mit. Der Bot-

---

90) Griesinger, S. 14. — Dies, S. 36.

91) Dispacci di Germania (k. k. Staatsarchiv). Die feierliche Auffahrt des Botschafters am 24. März 1754 beschreibt das Wien. Diar. Nr. 25. Seine Abschiedsaudienz hatte derselbe am 4. Juni 1757. (Wien. Diar. Nr. 45.)

schafter spielte sich gerne auf den kunstverständigen Liebhaber hinaus und gab auch im Badeort musikalische Soiréen. Eine solche beschreibt Dittersdorf.[92] Es waren der Prinz von Hildburghausen, die Sängerin Mad. Vittoria Tramontani-Tesi und der kais. Hofcompositor Bonno zum Diner geladen. Um 6 Uhr war Concert, das mit einer Symphonie begann, durch die Musikkapelle des Prinzen aufgeführt, wobei wegen Unpäßlichkeit des Concertmeisters Trani Dittersdorf an der Spitze der Violinen stand. Die Gemahlin (?) des Botschafters sang eine Arie, Bonno saß am Clavier und Dittersdorf leitete abermals das Orchester und spielte dann auch ein Violinconcert. Der Herr des Hauses lobte ihn bei dem Prinzen, zugleich versichernd, er müsse dies am besten verstehen, da er selbst, obwohl Dilettant, doch ein Professore di Violino wäre. Dittersdorf aber, der seine Unwissenheit rasch durchschaute, wußte ihn auf eine listige Art zu foppen und gestand später dem Prinzen, der Botschafter habe sich als ein leerer Windbeutel erwiesen, der nicht eine Note kenne und seinen Nachbarn seine erlogenen Kenntnisse aufdringen wollte.

Mannersdorf, ein Marktflecken mit Schloß, an der ungarischen Grenze und unweit Bruck an der Leitha gelegen, war in der Mitte des vorigen Jahrhunderts das Ziel der haute volée. Der Ort lehnt sich an das Leithagebirge an, dessen leicht zugängliche Anhöhen mit reichem Laubholz bewachsen sind. Der Besucher findet hier zahlreiche Alleen und Ruheplätze und überblickt die vor ihm ausgebreiteten Ebenen auf der Wiener Seite bis Mähren und auf der entgegengesetzten Seite tief nach Ungarn hinein. Mitten im Walde, eine Viertelstunde vom Orte entfernt, liegt die berühmte sogenannte Karmeliterwüste. Das dortige Laubwerk ist ein Lieblingsaufenthalt der Nachtigallen. Der Ort war schon im 14. Jahrhundert durch seine Heilquellen berühmt; zu Haydn's Zeit wurden die Gäste von Wien aus umsonst mittelst Wagen dahin befördert. Noch im Jahre 1783 erschien eine Broschüre, welche den Werth des Bades preist[93], doch kaum zehn Jahre später heißt es: „Das hiesige Gesundbad

---

92 Karl v. Dittersdorf's Lebensbeschreibung. Leipzig 1801. S. 79.

93 Abhandlung von den heilsamsten Kräften und Wirkungen, dann Gebrauch des Mannersdorfer Bades, von J. M. Schosulan. Wien 1783.

wird wenig mehr besucht; jetzt macht den Ort merkwürdig die hier befindliche Fabrik in Leonischen Waaren.“ [94] Und diese Fabrik besteht noch heutzutage, obwohl der schöne und ansehnliche Ort wiederholt vom Feuer fast verzehrt wurde; das Heilwasser aber dient nun zum Trieb der Fabrik. Der kaiserliche Hof besuchte Mannersdorf häufig: der Kaiser Franz I. belustigte sich mit der Hirschjagd, die Kaiserin Maria Theresia gebrauchte das Bad und besuchte ihre geistreiche Erzieherin und Freundin, die verwitwete Obristhofmeisterin Gräfin Karoline Fuchs auf ihrer dortigen Besitzung, dieselbe Gräfin, welcher die dankbare Monarchin eine Ruhestätte an ihrer Seite in der Kapuzinergruft zu Wien bestimmte. Auch der kleine Kronprinz, nachmalige Kaiser Joseph, und die übrigen Kinder begleiteten die Mutter zuweilen nach Mannersdorf, wo auf mäßiger Anhöhe mitten unter Reben sich eine Spitzsäule mit Inschrift erhebt und noch heute den Tag in Erinnerung hält, wo die Landesfürstin sich im Jahre 1743 mit Jung und Alt bei der Weinlese unterhielt. Im Jahre 1737 hatten, wie früher erwähnt, die deutschen Schauspieler vom Stadttheater zu Wien hier zum erstenmale die Ehre, vor der kais. Familie zu spielen, was dann noch öfter geschah. Diese Auszeichnung hatten die Schauspieler zunächst den Komikern Kurz und Prehauser zu danken, durch die der Hof, der seine Theilnahme bisher nur der ital. Oper und dem franz. Schauspiel zugewendet hatte, nun auch auf die Deutschen aufmerksam wurde.

Der Weg von Wien nach Mannersdorf wird gegenwärtig bedeutend abgekürzt durch die nach Ungarn führende Eisenbahn. Man verläßt dieselbe auf der Station Götzendorf und schlägt den Fußweg durch die Felder in grader Richtung auf Mannersdorf ein. Wer dazu einen sonnigen und obendrein sonntagstillen Sommermorgen erwählt, wird den Gang gewiß nicht bereuen: ringsum reiche Saaten, vor sich das Leithagebirge und dorten, wo das Gehölz am einladendsten winkt, der Ort selbst mit Schloß und Pfarrkirche amphitheatralisch aufgebaut und gehoben von dem üppig grünen Hintergrund. Nun überschreitet man

---

94 Jg. de Luca. Geogr. Handbuch von den ö. Staaten. 1791, I. S. 272. Ausführliches über Mannersdorf findet man in Adolf Schmidt's Wiens Umgebungen auf 20 Stunden im Umkreis. Wien 1838, II, S. 471.

den Leithafluß, der unweit des Ortes, von Steiermark kommend, den Weg nach Bruck und weiterhin nach Rohrau einschlägt. Immer reicher zeigt sich die Fruchtbarkeit des Bodens, die Aehren sinken unter der eigenen Last; nach links und rechts nur lachende Felder, zur Linken nach der Brucker Gegend, zur Rechten nach der Seite, wo Eisenstadt liegt, sich ausbreitend. Feierliche, heilige Stille ringsum! Doch nein — schon sind wir dem Orte näher, die Glocken mahnen zum Gebete und der Gesang der Vögel, der uns schon von fern bewillkommte, wird immer lauter und vielstimmiger. Von der Anhöhe herab tönt der süße Schall der Nachtigall; ganze Schwärme brechen aus dem Laubwerk hervor, umkreisen den Ort und die Gärten und kehren wieder zurück zur grünen Wohnung. Nun sind wir angelangt und überblicken das weite Terrain, das wir soeben durchschritten und träumen uns in vergangene Zeiten zurück, wo in diesem Orte ein reges, buntes Treiben herrschte, wo glänzende Carrossen kamen und gingen, betreßte Diener ihren Herrschaften folgten und wirkliche und eingebildete Kranke sich in der Nähe des Heilbades wohler fühlten. Dies Alles ist nun vorbei: die Gassen gleichen denen jeden gewöhnlichen Ortes; die Spaziergänge zu der mit Reben bepflanzten Anhöhe und zu dem sich anschließenden Hain sind verödet und theilweise verwachsen und eingegangen. Arbeit ist nun das Losungswort; der Bauer ist jetzt der alleinige Herr. Die neuen Häuser sehen uns fremd an, das Leben im Fabrikgebäude ist nur mehr der Schatten von ehedem und das Heilwasser, das die Räder treibt, predigt leise von der Wetterwendigkeit der Menschen; wohin der Blick sich wendet, wird er an die Vergänglichkeit irdischen Glanzes gemahnt.

Haydn mochte der Ort ungewöhnlich anmuthen; lag er doch nicht ferne von seinem Geburtsorte und konnte doch derselbe Fluß, dessen Lauf er sinnend folgte, seine Grüße dem Vaterhause zuführen. Der Eindruck, den die Natur ihm bot, war gewiß ein bleibender. Hier wie später in Weinzirl, Esterház und Eisenstadt umfingen ihn die gesunden, stillen Reize lieblicher Ländlichkeit und drückten seinen Schöpfungen jenen liebenswürdigen, heiteren, kindlich unbefangenen Charakter auf, der sie uns so unnachahmlich erscheinen läßt. Gleich der Biene sog er Nahrung aus Blumen und Blüthen und gab sie im Schaffen zu duftenden Garben gebunden der Mit- und Nachwelt wieder.

Für seine Clavierbegleitung bei der Dame des Botschafters erhielt Haydn monatlich 6 Ducaten und hatte nebstdem die Kost an der Officierstafel frei. Er fand aber auch Gelegenheit, sich bemerkbar zu machen, da er mitunter in den Soiréen des Prinzen von Hildburghausen am Clavier begleitete und mit Bonno, Wagenseil, Gluck und sonstigen anwesenden Musikern näher bekannt wurde. Gluck, der nun beim kais. Hoftheater als Kapellmeister angestellt war, soll Haydn öfter zugeredet haben, nach Italien zu reisen, um seine Ausbildung zu vollenden. Ueber ein annäherndes Verhältniß der beiden Männer ist nichts bekannt, doch muß Gluck den um vieles jüngern Haydn werthgeschätzt haben, da, wie Burney erzählt [95], in den musikalischen Abenden in Gluck's Wohnhaus auf dem Rennweg (Vorstadt Landstraße) auch Haydn'sche Quartette zur Aufführung kamen. Burney hörte solche im Jahre 1772 ausgeführt von Starzer, Ordonez, Graf Brühl und Weigl (Vater des nachmaligen Componisten der „Schweizerfamilie").

Von Mannersdorf zurückgekehrt, lag Haydn mit verdoppeltem Eifer seinen Studien ob und suchte sich demgemäß nach und nach die bis dahin erschienenen Lehrmethoden anzuschaffen. In seinem Nachlaß fand sich noch ein Theil vorräthig, den auch das Inventar aufzählt und der nun im fürstl. Musik-Archiv zu Eisenstadt aufbewahrt wird. Das Verzeichniß dieser Sammlung ist in der Beilage IV zusammengestellt. Rechnet man noch dazu einige andere, in jener Zeit oder bald darauf erschienene Studienwerke, z. B. Jos. Riepel's Anfangsgründe der musikalischen Setzkunst (Augsburg 1752), Em. Bach's „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen", 2. Theil (1762), Marpurg's „Abhandlung von der Fuge" (1753, 2. und 3. Theil 1757 und 1758) [96], Marpurg's „Anleitung zur Singcomposition" (1758)

---

95 Burney, The present state of music in Germany etc. London 1773, I, p. 290.

96 In neuer Auflage erschienen, bearbeitet von Simon Sechter. Wien, C. A. Spina (Schreiber).

und dessen „Anleitung zur Musik überhaupt und zur Singkunst insbesondere" (1763) u. s. w., so hat man eine Uebersicht der Hülfsmittel, die Haydn zu Gebote standen bis zum Eintritt ins Mannesalter. Kirnberger's Hauptwerke erschienen sämmtlich in den 70er und 80er Jahren und auch ihnen widmete Haydn die nöthige Aufmerksamkeit. Nach Dies (S. 39) nannte sie Haydn „gründlich streng verfaßte Werke; aber zu ängstlich, zu drückend, zu viele unendlich kleine Fesseln für einen freyen Geist". Ob Haydn dem zwischen Kirnberger und Marpurg mit Heftigkeit geführten Streit über verschiedene Grundsätze der musikalischen Theorie die gleiche Aufmerksamkeit schenkte, steht zu bezweifeln, denn Haydn war kein Freund vom Streiten und wird am liebsten dem Ausspruch beigepflichtet haben, daß beide Männer in der Geschichte der Musik mit Ehren zu nennen sind.

Besonders hoch hielt Haydn den Gradus ad Parnassum von Fux; er rühmte das Buch noch im hohen Alter als klassisch. Das Werk ist bekanntlich in Fragen und Antworten abgefaßt und in zwei Theile abgetheilt, einen theoretischen und praktischen. Ursprünglich lateinisch geschrieben, erlebte es zahlreiche Uebersetzungen. Das vorliegende Exemplar benutzte Haydn zum eigenen Studium und später auch beim Unterricht seiner Schüler, da er auf Kirnberger hinweist (Kirnberger negavit; bene contra Ph. Kirnb.). Auch auf Regeln früherer und gleichzeitiger Componisten, Reutter mit inbegriffen, wird der Schüler aufmerksam gemacht (NB. et hunc usurpabant veteres, etiam G. Reutter). Druckfehler in Schrift und Noten sind von Haydn verbessert und die angegebenen Errata an Ort und Stelle berichtigt; häufig ist die Bezifferung ausgeführt und der Rand mit Anmerkungen (bene-melius, malo, nihil valent etc.) angefüllt. Zuweilen trifft man ein einzeln stehendes NB, als habe sich Haydn die Stelle zur Nachfrage angemerkt; manche Stellen, ursprünglich mit blasser Tinte oder nur mit Bleistift angegeben, sind von Haydn nachgefahren, um sie kenntlicher zu machen. „Mit unermüdeter Anstrengung", sagt Griesinger (S. 10), „suchte sich Haydn Fuxens Theorie verständlich zu machen; er ging seine ganze Schule praktisch durch, er arbeitete die Aufgaben aus, ließ sie einige Wochen liegen, übersah sie alsdann wieder und feilte so lange daran, bis er es getroffen zu haben glaubte." Dies dagegen (S. 39) sagt über den Eindruck, den

das Fux'sche Lehrbuch auf Haydn machte: „Er fand nichts darin, was seinem Wissen mehreren Umfang hätte geben können; doch gefiel ihm die Methode oder Lehrart und er bediente sich derselben bei seinen damaligen Schülern." Eine angefangene Excerptarbeit ist noch vorhanden; das Heft wurde in Esterház im Jahre 1789 wahrscheinlich nach Haydn's Handschrift copirt und ist mit F. C. Magnus unterzeichnet. Es führt den Titel: „Elementarbuch der verschiedenen Gattungen des Contrapuncts. Aus dem größeren Werke des Kapellmeister Fux von Joseph Hayden zusammengezogen." [97] Der kurze Abriß beginnt mit den „Regeln des Contrapuncts: von den Consonanzen und Dissonanzen; von den drei Bewegungen, Grade-, Gegen- und Seitenbewegung; von den 5 Gattungen des Contrapuncts"; von den Beispielen sind einige Mattheson's Vollkommnem Kapellmeister entnommen. Nebst dem Fux'schen Werk hatte Haydn eben dieses am meisten im Gebrauch; es ist ganz zerfetzt und die meisten Blätter losgelöst. Haydn „fand die Grundsätze zwar für ihn nicht mehr neu, dennoch aber gut; die ausgearbeiteten Beispiele jedoch trocken und geschmacklos. Er unternahm zu seiner Uebung die Arbeit, alle Beispiele des genannten Werkes umzuarbeiten. Er behielt das ganze Skelet, sogar die Anzahl der Noten bey und erfand neue Melodien dazu." [98] Auch David Kellner's „Treulicher Unterricht im Generalbaß" (von 1732—96 achtmal aufgelegt) hat Haydn fleißig benutzt, wie die vielen handschriftlichen NB., Correcturen und mancherlei Bemerkungen beweisen. Dies Lehrbuch ist nach Heinichen und Mattheson gearbeitet und war seiner Anordnung, Faßlichkeit und gedrängten Kürze wegen sehr gesucht.

Im Jahre 1757 konnte Haydn den Büchern schon die stolze Signatur beifügen: Ex libris Josephi Haydn. Bei einigen steht sogar der Preis des Ankaufes und Einbandes (das Buch 1 Fl. 42, Einband 34 = 2 Fl. 16 Kr.). Einigemal mußte die innere Deckelfläche auch als Wäschzettel dienen; diesem Doppelzweck verfiel namentlich Mattheson's „Kern melodischer

97 Dies Heft hat O. Nottebohm benutzt zu seinem Werke: Beethoven's Studien. Erster Band. Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri. Leipzig und Winterthur 1873.

98 Dies, Biogr. Nachr., S. 20.

Wissenschaft" (Hember 8, Bindl 6, Diechl 9, Bardtuch 1, Haube, graue Strümpfe). Oder es ist, wie z. B. im Gradus ad Parnassum, die Zahl gegebener (erhaltener?) Lectionen angegeben (Lezioni 𝍸 𝍸 𝍸 𝍸 | 𝍸 = 15 mal).

So dürftig und lückenhaft auch die Nachrichten aus Haydn's Lehrzeit vorliegen, läßt sich doch aus Allem entnehmen, daß er eigentlich gar keine geregelte musikalische Ausbildung genossen hatte. Der andauernden künstlerischen Beaufsichtigung und Nachhülfe entbehrend, hing bei ihm Alles vom Zufall ab. Er war aufs eigene Beobachten angewiesen; aber durch verfehlte und wiederholte Versuche, den rechten Weg zu finden, nicht minder „durch einen gewaltigen und gleichsam unwillkürlichen Trieb seines Genies" (wie Lessing in seinem „Sophokles" von Aeschylus sagt) gewann er nach und nach jene gewisse Unabhängigkeit und Selbständigkeit, die seinen Werken mehr und mehr den Stempel der Originalität aufdrückten. Wie gesagt: „Das Talent lag freilich in mir, dadurch und durch vielen Fleiß schritt ich vorwärts." Und diesen Fleiß, der ihm schon im Vaterhause als Kind angewöhnt wurde, bewahrte Haydn durchs ganze Leben. Längst schon ein berühmter Mann, widmete er doch täglich regelmäßig 16 bis 18 Stunden der Arbeit[99], dabei immer auf seine Weiterbildung bedacht.

Obwohl sich Haydn, was Theorie betraf, selbst noch auf schwankem Boden bewegte, aber über das in sich Aufgenommene nachdachte und es sich klar zu machen wußte, fand er doch auch bereits Gelegenheit, Andere zu unterrichten. Er mag dabei dem Grundsatze Docendo discimus gehuldigt haben — indem er Andere unterwies, wurde er selber fester. Zwei seiner Schüler aus jener Zeit, wohl die frühesten im Theoretischen, sind nachzuweisen: Mikysch und Kimmerling.

Abund Mikysch, geboren im Jahre 1733 zu Taub in Böhmen, trat im 20. Lebensjahre in den Orden der barmherzigen Brüder, kam 1754 nach Wien und versah hier die Chorregentenstelle an der Kirche seines Ordens mit vielem Ruhm. Unterricht im Contrapunkt erhielt er von Haydn und Seuche; er that sich als Violinspieler und Organist hervor und schrieb

---

[99] Carpani, Le Haydine, p. 21.

eine Reihe Kirchencompositionen, die sich vieler Anerkennung erfreuten. Mikysch starb zu Graz am 9. April 1782.

Während wir bei diesem Schüler auf eine einzige Quelle angewiesen sind [100], die uns überdies nur spärliche Auskunft giebt, sind wir über den zweitgenannten Schüler um so besser unterrichtet.

Robert Kimmerling, geb. am 8. Dec. 1737 zu Wien, trat 1753 in das geistl. Stift Melk. Zur Zeit da er in seiner Vaterstadt theologische Vorlesungen hörte, erhielt er durch Haydn Unterricht in der Composition und wurde bald einer seiner innigsten Freunde. Im Jahre 1761 verrichtete er am Petri- und Paul-Feste sein erstes heiliges Meß-Opfer und wurde ihm die Präfectur über die studirende Jugend und das Amt eines Chorregenten in Melk übertragen, das er 16 Jahre lang mit Auszeichnung bekleidete. Er war ein trefflicher Tenorist, Clavier- und Orgelspieler und schrieb besonders für die Kirche viele größere und kleinere Werke. Ein Requiem in C-moll, Miserere in D-moll, Offertorien u. s. w. besaß Melk noch im Jahre 1826; seine Messe C-dur für zwei Chöre wurde als ein Meisterwerk geschätzt. Der Katalog von Hoffmann & Kühnel (Leipzig 1802) nennt auch Lieder und Clavierstücke von ihm. Der Zustand der Tonkunst war im Stifte Melk in den Jahren 1760—85 am blühendsten. Kimmerling, Ruprecht, Helm, J. Georg Albrechtsberger, Maximilian Stadler erhoben wechselweise den Kirchenchor zu einer auf dem Lande seltenen Vollkommenheit. Als am 12. März 1764 der Kaiser, der Kronprinz Joseph und Erzherzog Leopold auf der Reise zur Krönung nach Frankfurt das erste Nachtlager in Melk hielten, wurde von den Chorknaben ein auf diesen hohen Besuch bezügliches Sinngedicht gesungen. Auf der Rückreise, wobei Maria Theresia von Wien ihrem nunmehr gekrönten erstgeborenen Sohne entgegenfuhr, wurde im Stift ebenfalls eine musikalische Festlichkeit veranstaltet. Auch die am 18. April 1770 vermählte Erzherzogin Marie Antonie hielt auf ihrer Reise nach Frankreich Nachtlager in Melk, empfangen vom Kaiser Joseph, und abermals ließ Kimmerling ein von ihm compo-

[100] G. J. Dlabacz, Allg. hist. Künstler-Lexikon für Böhmen. Prag 1815, II, S. 230.

nirtes Singspiel mit Ballet, „Rebecca, die Braut Isaacs", von seinen Zöglingen aufführen und erhielten die Mitwirkenden zum Beweise der Anerkennung vom Hofe werthvolle, auf die Vermählung sich beziehende Denkmünzen und nahm der Kaiser die Partitur mit nach Wien in seine Privat-Bibliothek. Das größte Verdienst erwarb sich Kimmerling durch die Ausbildung seiner besonders befähigten Zöglinge Marian Paradeiser, Cajetan Andorfer, Gregor Mayer, Achaz Müller und die Doctoren Seeliger und Rudolph. Kimmerling starb, allgemein geachtet, am 5. Dec. 1799 als Pfarrer in Oberweiden. [101]

In seiner Lebensskizze nennt Haydn einen „Herrn von Fürnberg, von welchem ich besondere Gnade genosse". Dieser Fürnberg war ein großer Musikfreund und lud Haydn öfters auf seine Besitzung Weinzirl, um mit ihm zu musiciren. Die kleine Gesellschaft machte hier mit der, den Dilettanten damals geläufigen Kammermusik Bekanntschaft; es wurden Streich-Trios und Quartette durchgenommen und hier war es, wo Haydn, der für diesen Zweck auch schon einige Trios geschrieben hatte, auf Anregung des Hausherrn sich zum erstenmal selbst im Quartettsatz versuchte. Es war also, wie Haydn gegen Griesinger sich äußerte, „ein ganz zufälliger Umstand", der sein Augenmerk auf eine Kunstgattung lenkte, die ihm einst die schönsten Früchte verdanken sollte. Das waren für Haydn glückliche Tage: keine Nahrungssorgen, eine anregende Gesellschaft und Aufmunterung zum Selbstschaffen — dies alles verdankte er Fürnberg, der ihm obendrein bald darauf auch zu einer Kapellmeisterstelle verhalf. Somit hat dieser Mann ein Anrecht auf den Dank der Nachwelt und verdient es, daß wir uns eingehender mit ihm beschäftigen, und er verdient es um so mehr, als er bisher höchstens nur dem Namen nach genannt wurde.

---

101 Jg. Franz Keiblinger, Geschichte des Benedictiner-Stiftes Melk in Nieder-Oesterreich. 1851, I, S. 1016. — Wiener Allg. Mus. Ztg. 1818, Nr. 38. 40. — Allg. Mus. Ztg. Leipzig 1829, Nr. 25. 27. — Biographisches, M. S. im Musikvereins-Archiv zu Wien. — Allg. Wiener Mus. Ztg. 1843, S. 53. — Wien. Diar., 1764, Nr. 22 und 34; 1770, Nr. 34.

Das in den schwäbischen Reichslanden entsprossene adeliche Geschlecht der Fürnberg [1] führte ursprünglich den Namen Weber und waren die Voreltern nach Steiermark und Oesterreich eingewandert. Johann Karl Weber, Doctor der Medicin, wurde mit seinen Brüdern Ignaz Joseph und Johann Friedrich im Dec. 1732 von Kaiser Karl VI. in den Ritterstand Nieder-Oesterreichs mit dem Prädicat Edler von Fürnberg erhoben. Johann Karl Weber Edler von Fürnberg, k. k. Regierungsrath in Sanitätssachen u. s. w., Herr der Herrschaften Weiteneck, Leiben, Weinzirl, Weichselbach und Wocking, sämmtlich unweit Melk in Nieder-Oesterreich gelegen, wurde im Febr. 1738 als ein Landesmitglied unter dem neueren Geschlechte des Nieder-Oesterreichischen Ritterstandes angenommen, jedoch erst im Jan. 1743 sammt seinem Sohne Karl Joseph bei der Versammlung der drei oberen Herren Stände introduzirt und vorgestellt. Er starb im Jahre 1748. Sein Sohn Karl Joseph war k. k. Truchseß und nieder-österreichischer Regierungsrath, bekam vom Vater die Allodialgüter und Herrschaften Weinzirl, Weichselbach, Wocking und Wilderstein und machte sich um das Gemeinwohl jener Gegenden so verdient, daß das Andenken an ihn bis auf den heutigen Tag sich ehrenvoll erhalten hat. Wir finden den Namen u. a. im Wiener Diarium 1760 (Nr. 82) erwähnt bei Beschreibung des Einzugs der Braut des Erzherzogs Joseph: unter den Nieder-Oesterreichischen Landständen, die in 94 sechsspännigen Wägen den Einzug eröffneten, sind als die ersten genannt Jos. von Managetta und Jos. von Fürnberg. Karl Joseph Edler von Fürnberg starb zu Weinzirl am 21. März 1767 im 48. Lebensjahre und hinterließ zwei Kinder aus erster und fünf Kinder aus zweiter Ehe. Seine zweite Frau, Marie Antonie, geborne von Germetten, welcher Haydn's gute Pflege in Weinzirl oblag, starb am 19. Dec. 1779 ebenfalls zu Weinzirl, 52 Jahre alt. Die in Vergessenheit gerathene Familiengruft in der auf der alten Zwisla gelegenen Pfarrkirche zu Wieselburg bei Weinzirl wurde erst vor mehreren Jahren durch Zufall wieder aufgefunden und renovirt. Mehrere wohlthätige und fromme

---

1 Ueber die Familie Fürnberg siehe: Franz Karl Wiegrill, Schauplatz des landsässigen Nieder-Oesterreich. Adels. Wien 1797, S. 141. — J. W. Weiskern, Topographie von Nieder-Oesterreich. 1768. 2. Theil, S. 278.

Stiftungen für die Pfarre Wieselburg bezeugen, daß die Familie ein Segen für jene Gegend gewesen. Aus den Verlassenschaftsacten ist ferner zu ersehen, daß die Fürnbergs ihren Reichthum auch auf Kunst und Wissenschaft verwendeten, denn außer Musikalien und Musikinstrumenten besaßen sie eine ansehnliche Bibliothek und Gemäldesammlung. Noch im Jahre 1805 besaß einer der Nachkommen ein Fortepiano, „von dem die Franzosen den Namensschild des Erbauers abgerissen hatten, ein Passetl (Violoncell) so etwas ruinirt und vier Violinen". Die Original-Porträts des Vaters und Großvaters (Johann Karl und Karl Joseph) besaß eine Schwester des Jos. v. Fürnberg, Frau Hofräthin Eleonore von Pelser in Wien. Die drei ältesten Kinder, die zur Zeit der Anwesenheit Haydn's in Wieselburg im Elternhause lebten, zogen später alle drei nach Wien und Haydn wird diesen Häusern wohl nicht fremd geblieben sein. Bernhard starb zu Wien am 6. Sept. 1805 im Witwerstand als Lehensritter von Loosdorf; die genannte Frau Eleonore von Pelser (ihr Mann war k. k. Hofrath bei der obersten Justizstelle)[2] lebte damals als Witwe ebenfalls in Wien; Joseph, der älteste Sohn, k. k. Obristlieutenant, besaß zahlreiche Herrschaften und machte sich durch seine großen und kostspieligen Unternehmungen im Holzhandel um Wien sehr verdient.[3] Nach seinem Austritt aus dem Militärdienst wurde Fürnberg Posteigenthümer und Besitzer zahlreicher Wirthschafts-Realitäten zu Purkersdorf (der ersten, westlich von Wien gelegenen Poststation auf der Straße nach Linz). Für seine Verdienste wurde diesem Fürnberg im Jahre 1796 der Grafenstand verliehen, doch nachträglich wieder entzogen, da er sich weigerte, die üblichen Taxen zu zahlen. Er starb, 58 Jahre alt, am 13. Sept. 1799 in seinem Hause zu Wien (Vorstadt Wieden,

---

2 Dr. Karl von Pelser-Fürnberg, seit 1874 k. k. Staatsanwalt in Wien, ist noch ein Nachkomme dieser Familie.

3 Die Wiener Zeitung, 3. Jan. 1787, bringt über ihn Folgendes: Herr Jos. Edler von Fürnberg, k. k. Obristlieutenant, welcher den in seinen Besitzungen liegenden großen Weinbergerwald mittels eines Aufwandes beträchtlicher Summen zu einem beständigen Holzschlag anwendbar zu machen wußte, hat dieses verflossene Jahr über 28000 Klafter Brennholz auf der Donau hierher geführt.

Hauptstraße, neu Nr. 3), wurde aber auf dem Friedhof zu Wieselburg in der Nähe der Gruft seiner Eltern an der Außenseite der Kirche begraben. Im Leben ein Sonderling, enthält auch die Grabschrift seltsame Inschriften (u. a. die lakonischen Worte „Cosa rara", Titel einer bekannten Oper von Martin); ebenso seltsam waren die Bedingungen, die er an gewisse Vermächtnisse knüpfte: so sollte z. B. bei seinem Grabe ein Armer jede Mitternacht einen Rosenkranz beten „für alle billigen und gerechten Richter".

Was die Ortschaft Weinzirl betrifft, so findet sich nirgends eine genaue Angabe, welcher Ort eigentlich damit gemeint sei. Die Bezeichnung „in der Nähe" oder „einige Posten von Wien" ist sehr allgemein gehalten und läßt die Wahl unter einem Dutzend gleichnamiger Orte. Carpani allein nennt etwas bestimmter Purkersdorf, wo sich Fürnberg „meistens aufhielt" [4], und in der That wäre man versucht, das etwa drei Stunden von dort, bei dem Dorfe Ollern gelegene Weinzirl reizend genug zu finden als Landaufenthalt eines begüterten Mannes. Doch die Nachforschungen ergaben, daß das daselbst gelegene Schlößchen, der sogenannte Reichersbergerhof (ein Dominialhof) [5], nie im Besitz der Fürnbergs gewesen. Wohl aber besaß, wie gesagt, der letztgenannte Fürnberg in und um Purkersdorf Liegenschaften, und dieser Umstand mag auch Carpani irregeführt haben, denn das eigentliche Weinzirl haben wir, wohl noch in Nieder-Oesterreich gelegen, aber mehr westwärts über Melk hinaus zu suchen.

Man verläßt gegenwärtig, wenn man von Wien kommend Melk passirt hat, die Eisenbahn bei der Station Kemmelbach und gelangt auf der Hauptstraße oder besser auf dem reizenden Waldwege in anderthalb Stunden nach dem Markte Wieselburg, am Zusammenfluß der großen und kleinen Erlaf gelegen. Wir

---

4 Le Haydine, p. 85: dimorava per lo più a Purckersdorff.

5 Der Reichersbergerhof bei Weinzierl war zur Zeit, um die es sich hier handelt, im Besitz eines Hrn. Joh. Christoph Venaglia Saterell (Urkunde im Pfarrarchiv zu Tuln, nach gütiger Mittheilung des Cooperators Hrn. P. Adalbert Dungel). Siehe auch: Darstellung des Erzherzogth. Oest. u. d. Enns, Bd. IX, S. 222. Im Jahre 1795 kam das Schlößchen an die kais. Familien-Güter-Ober-Direction und gehört gegenwärtig Graf Grünne.

befinden uns hier in einer überaus lieblichen Gegend, deren Hauptschmuck der malerische Anblick des bei 6000 Fuß hohen Oetscher und seiner Voralpen bildet. Zwei Straßen ziehen von Wieselburg aus längs den genannten Flüssen hin. Die breitere Straße folgt der großen Erlaf und führt nach Purgstall, Scheibbs und Gaming, die schmälere führt an der kleinen Erlaf hin in die sogenannte Eisenwurzen und nach Steinabrück. Wir folgen der letzteren und gelangen in der, durch eine freundliche Thalebene führenden Obstallee in einer Viertelstunde nach dem Dörfchen Weinzirl, dessen Häuschen zwischen Gärten zerstreut liegen. Unser Ziel, das herrschaftliche Schloß [6], unweit eines sich gegen Westen hinziehenden Höhenrandes gelegen und noch jetzt wohl erhalten, ist von älterer Bauart und ziemlichem Umfang. Mit seinen vier Flügeln, einem Haupteingangs-Thurm und vier Eckthürmen mit Spitzdächern gewährt das Schlößchen einen pittoresken Anblick; es gelangte im Jahre 1738 in den Besitz des Johann Karl von Fürnberg, wurde 1795 von der k. k. Familien-Güterdirection angekauft und ist gegenwärtig Eigenthum des Kaisers Ferdinand. Kaiser Franz hielt sich in Weinzirl der balsamischen Luft und des vortrefflichen Wassers wegen oft und gerne auf und in dem nicht allzufern am linken Donauufer gelegenen Schlosse Persenbeug, das später ein Lieblingsaufenthalt seiner Gemahlin wurde, übte er sich im Verein mit dem Grafen Wrbna, Feldmarschall-Lieutenant Kutschera und Hofkapellmeister Eybler eifrig im Quartettspiel.

Der Kreis, der sich zu gleichem Zweck, von Fürnberg eingeladen, in Weinzirl vereinigte, bestand nach Griesinger's Angabe aus dem Pfarrer des Ortes, dem Verwalter des Hausherrn, Haydn und dem Violoncellisten Albrechtsberger. [7] Das

---

6 Darstellung des Erzh. Oest. u. d. Enns (Schweighart). Wien 1838, Bd. XIV, S. 58 (mit Ansicht des Schlosses und Ortes). Georg Math. Vischer's Topogr. von N. Oest., Bd. II, 1672: Das Viertl ob. Wiener Waldt, Nr. 126 (mit Abbildung des Schlößchens)

7 Griesinger (S. 15) nennt ihn irrthümlich einen Bruder des bekannten Contrapunktisten Joh. Georg Albrechtsberger, Domkapellmeister in Wien. Nach den Pfarr-Reg. von Klosterneuburg, wo derselbe geboren wurde, hatte er keine Brüder, doch war der eben Genannte möglicherweise aus früherer Linie verwandt, da der Familienname (nach Keiblinger, S. 1019) auch in den

erste Quartett, B-dur $^{6}/_{8}$, das hier Haydn auf Anregung Fürnberg's für dessen Haus componirte, fand sogleich so lebhaften Anklang, daß der überglückliche junge Mann dadurch angeeifert wurde, in dieser Gattung weiter zu arbeiten, und so entstanden in kurzen Zwischenräumen die ersten achtzehn Quartette, wie sie in Partitur in den Ausgaben von K. Ferd. Heckel in Mannheim, 1. Band Nr. 1—18, und Trautwein in Berlin, Nr. 58—75, und zwar in der Reihenfolge, wie sie in Haydn's eigenem Katalog verzeichnet sind, im Druck vorliegen. Wenn das Entstehen der ersten Quartette Haydn's der allgemeinen Annahme entgegen (das erste soll im Jahre 1750 componirt worden sein) hier beiläufig um fünf Jahre hinausgerückt wird, so waren dazu zwei Umstände bestimmend. Erstens ist es nicht denkbar, daß Fürnberg, der sich offenbar für Haydn interessirte und seine Lage thatsächlich zu verbessern trachtete, ihn die vollen fünf Jahre hätte darben lassen. Zweitens zeugen diese ersten Quartette, auf die wir später eingehender zurückkommen, bei aller Einfachheit doch bereits eine so sichere Factur, wie sie nur durch andauernde vorangegangene Studien erworben werden konnte. Dazu diente eben diese Zeit des Lernens und der Erfahrung, für Haydn zugleich Jahre der Noth und Entbehrung. Daß nun für ihn die bessere Zeit angebrochen war, spricht aus jedem dieser Quartette, die, obwohl es ihnen nicht an ernsteren und mitunter herzinnigen Zügen fehlt, sich doch hauptsächlich an Munterkeit, Frohsinn, an sorgloser und häufig selbst ausgelassener heiterer Laune einander überbieten zu wollen scheinen. Ihre ungewohnte Erscheinung gewann ihnen rasch in weiten Kreisen viele Freunde, zog ihnen aber auch ebenso viele Tadler zu. Man schrie über Herabwürdigung der Musik zu komischen Tändeleien, prophezeite dem Componisten Verflachung und sprach ihm jedes ernstere Streben ab.

Haydn ließ sich jedoch nicht irre machen, sondern ging gleichzeitig einen Schritt weiter, nahm nun auch, vielleicht zur

---

Pfarr-Registern von Weiteneck, Emersdorf und Weiten vorkommt. Da u. a. Weiteneck eine Besitzung Fürnberg's war, so liegt die Vermuthung nahe, daß der genannte Cellist, ob nun verwandt oder nicht mit dem Wiener Domkapellmeister, in oder um Weiteneck seßhaft war und etwa zu Fürnberg's Beamten zählte.

spätern Benutzung für seine Wiener Freunde, Flöte, Oboe und Waldhorn zu Hülfe und schrieb sechs Scherzandi, harmlose, herzige Divertimenti, die gleichsam die Vorboten seiner Symphonien wurden und im Jahre 1765 bei Breitkopf in Leipzig in Abschrift zu haben waren. Auch diese müssen ihre Freunde gefunden haben, denn sie erschienen zwei Jahre später für Clavier allein ebenfalls in Abschrift, scheinen aber nie in Druck gekommen zu sein; Haydn mag sie bei Abfassung seines Katalogs wohl vergessen haben, oder er hat sie absichtlich nicht aufgenommen. Auch eine Anzahl Streich-Trios für zwei Violinen und Violoncell, für Violine, Viola und Violoncell und einige Divertimenti für fünf und mehr Instrumente, von denen ein Theil zehn und zwölf Jahre später den Weg in die Oeffentlichkeit fand, mögen ihre Entstehung dem Aufenthalt Haydn's in dem gastfreundlichen Weinzirl verdanken, von dem wir hiermit für immer Abschied nehmen, um nach der alten Kaiserstadt zurückzukehren.

Wir haben uns Haydn's Thätigkeit in den Jahren 1755—58 auf Unterrichtgeben, Componiren, gelegentliche Orchestermitwirkung und Kirchendienst vertheilt zu denken. Der Sonntag namentlich gehörte der Kirche. Nach Griesinger (S. 17) war Haydn für jährl. 60 Fl. Vorspieler in der Kirche der barmherzigen Brüder in der Leopoldstadt (Vorstadt Wiens), dann spielte er die Orgel in der gräfl. Haugwitz'schen Kapelle und sang zuletzt im Stephansdom (also wieder unter Reutter). Jede Mitwirkung beim Gottesdienst wurde ihm mit 17 Kr. vergütet. Keine dieser Amtsthätigkeiten ist jedoch authentisch nachzuweisen. Ist die erstgenannte Kirche richtig bezeichnet, so war damals daselbst Werner Hymber[8] Chorregent. Dagegen sagt eine Notiz[9], und wird dies auch im Kloster selbst bestätigt, daß dorten nur ausnahmsweise Figuralmusik Statt hatte, z. B. am Feste des h. Schutzherrn. Eine andere Notiz[10] nennt Haydn geradezu

---

8 Ausführliches über ihn siehe Dlabacz, Künstler-Lexikon, I, S. 683.

9 Recensionen über Theater und Musik. Wien 1859, S. 180.

10 A. Meinrad, Gedenkbuch der Vorstadtpfarre Gumpendorf. Wien 1857, S. 56.

ohne weitere Gewähr Chorregent in der Karmeliterkirche. Das gräfl. Haus Haugwitz hielt damals oder ſpäter eine ſtabile Muſikkapelle von 23 Mitgliedern, 8 Geſangſoliſten und 16 Choriſten und beſaß auf Schloß Namieſt in Mähren eine reiche Muſik-Bibliothek.[11]

Für das eigentliche Selbſtſtudium blieben Haydn nur wenige Stunden des Tags; er mußte die Abende und Nächte zu Hülfe nehmen und ſelbſt da noch für das Bedürfniß des Augenblicks namentlich ſo manche Claviercompoſitionen für ſeine Schüler ſchreiben, denen er ſelbſt nur wenig Werth beilegte; er verſchenkte ſie und hielt ſich für geehrt, wenn man ſie nur annahm. Grieſinger (S. 19) ſagt hier weiter: „Haydn wußte nichts davon, daß die Muſikalienhändler gute Geſchäfte damit machten und er verweilte mit Wohlgefallen an den Gewölben, wo die eine oder die andere Arbeit im Druck zur Schau geſtellt war.“ Daß hier nur geſchriebene Muſikalien gemeint ſein können, wurde ſchon in der Chronik nachgewieſen; dieſe haben denn auch zeitlich ihren Weg ins Ausland gefunden und dort wurden ſie allerdings auch bald im Druck verbreitet, aber doch erſt zu einer Zeit, wo Haydn ſchon nicht mehr in Wien war. Es befanden ſich darunter Trios, Quartette, Caſſationen, Divertimenti und Symphonien, die in Paris, London und Amſterdam erſchienen und zum größeren Theil in Breitkopf's themat. Katalog angezeigt ſind. Haydn ſelbſt war es nie beigefallen, gleich Bach und Leopold Mozart ſeine Werke etwa in Kupfer zu radiren; dazu fehlte ihm Zeit, Gelegenheit und auch Geſchick.

Haydn's Lectionen mehrten ſich und ſeine Einnahmen dafür ſtiegen von monatlich zwei auf fünf Gulden, was ihn zunächſt veranlaßte, ſich nach einer erträglicheren Wohnung umzuſehen. Er fand eine ſolche auf der ſogenannten Seilerſtätte (Straße am ehemaligen Karolinenthor), hatte aber hier das Mißgeſchick, ſeiner wenigen Habſeligkeiten beraubt zu werden. Er ſchrieb, wahrſcheinlich in der erſten Beſtürzung, an ſeinen Vater und bat, ihm doch wenigſtens Leinwand für Hemden zu ſchicken. Der Vater kam aber ſelber nach Wien, gab dem Sohne einen Siebzehner und die Lehre: „Fürchte Gott und liebe deinen

11 Muſik. Zeitung für die öſt. Staaten. Linz 1812, Nr. 11.

Nächsten." [12] Durch die Freigebigkeit guter Freunde sah Haydn seinen Verlust bald wieder ersetzt und ein mehrwöchentlicher Aufenthalt bei Fürnberg heilte alle Wunden.

Einen ausgiebigen Rückhalt fand Haydn in dieser Zeit an der Bekanntschaft mit dem gräfl. Hause Thun. Er verdankte sie lediglich seinem Talente und dem glücklichen Zufall. Die seltsame Art der ersten Begegnung mit der Herrin des Hauses wird (wahrscheinlich nach einer Mittheilung Pleyel's) von Framery [13] und nach ihm von Fétis [14] weitläufig erzählt, und wenn man die etwas verdächtig ausgeschmückte Anekdote ihres Beiwerks entkleidet, giebt sich uns etwa der folgende Sachverhalt: Die für Musik schwärmende Gräfin Thun [15] hatte eine der in Abschrift coursirenden Sonaten Haydn's zu Gesicht bekommen und wünschte den Componisten selbst kennen zu lernen. Haydn wurde ausgekundschaftet und ersucht, sich der Gräfin vorzustellen. Die Gräfin hatte ohne Zweifel den günstigen Eindruck, den ihr die Sonate gemacht, im Vorhinein auch auf den Verfasser derselben übertragen und war nicht wenig erstaunt, einen jungen

---

12 Griesinger's Aussage (S. 17) darf man hier wohl bezweifeln. Haydn war schon zu alt, um seinen Eltern beschwerlich zu fallen, und der Vater nicht so arm oder hartherzig, um dem Sohne nicht beistehen zu können oder zu wollen.

13 Notice sur Jos. Haydn, p. 7.

14 Biogr. univ. des Musiciens. Artikel Haydn.

15 Die gräfl. Familie Thun wird auch in den Biographien Mozart's, Gluck's und Beethoven's häufig genannt. Mozart fand hier die wärmste Aufnahme und Würdigung seines Talentes und erwähnt in seinen Briefen oft des stets herzlichen Antheils, den die liebenswürdige Gräfin, geborene Uhlefeld, an seiner Künstlerlaufbahn nahm, die sie auch mannigfach zu erleichtern suchte. Otto Jahn erwähnt ihrer ausführlich in seinem Mozart (2. Aufl., II, S. 40). Sie war auch im Verkehr mit Gluck, bei dem sie den englischen Musikschriftsteller Burney und später den preuß. Hofkapellmeister J. Fr. Reichardt einführte (Schmid's Gluck, S. 164 und 382). Burney spricht entzückt von ihrem Talent (Tagebuch II, S. 160 und 216); Beethoven widmete ihr das Trio op. 11; der berühmte Reisende Georg Forster spricht von Marie Christine, einer der „drei Grazien" (wie er die Töchter nennt). Gräfin Elisabeth wurde 1788 die Gemahlin des Grafen (nachmaligen Fürsten) Rasumovsky, russischen Gesandten. — Carpani (p. 278) bezweifelt auch hier die Wahrheit obiger Begebenheit.

Mann in ärmlicher Kleidung und wenig empfehlender Haltung vor sich zu sehen. Die Möglichkeit einer unliebsamen Verwechselung argwöhnend fragte sie daher Haydn, ob er wirklich selber der Componist sei. Doch rasch schwand jeder Zweifel und sie folgte nun mit steigendem Interesse der einfach natürlichen Erzählung seines von wenig Sonnenblicken erhellten Schicksals. Die edle Gräfin erkannte den Werth des jungen Mannes und hatte Mitgefühl für seine Lage; Haydn wurde der Gräfin Lehrer im Clavier und Gesang und sie beschenkte ihn gleich anfangs reichlich für seine Composition, die seine Bekanntschaft veranlaßte. Haydn aber hatte später in seiner hervorragenderen Stellung noch oft Gelegenheit, mit dem Hause Thun in Berührung zu kommen. —

Im Jahre 1757 erlebte es Haydn, daß sein um fünf Jahre jüngerer Bruder Michael ihm mit einer festen Anstellung zuvorkam. Ueber dessen Thun und Treiben bis dahin, über die Art, wie er seinen Lebensunterhalt erwarb und über das gegenseitige Verhalten der Brüder, über alles dieses liegt ein dichter Schleier. Daß auch hier Unterrichtgeben aushelfen mußte, ist wohl kaum zu bezweifeln. Jedenfalls aber war Michael im Studium der Composition sehr fleißig, dies bezeugen zwei Umstände nachdrücklich: er copirte sich nicht nur die vollständige Missa canonica von Joh. Jos. Fux, sondern hatte schon mehrere Jahre früher selbst eine umfangreiche Messe componirt, die in allen Theilen ein beachtenswerthes Vertrautsein mit den Regeln der Harmonie und des Contrapunktes, im Gesang und Instrumental-Satz bekundet. Die durchaus von Michael's Hand geschriebene Fux'sche Messe, im Besitz der kais. Hofbibliothek in Wien, trägt die Bemerkung: „Descripsit Michael Hayden [16] 5ta 7er 1757." Das Autograph der Messe, ebenfalls auf der kais. Hofbibliothek (neue Signatur 15589), ist bezeichnet: „Missa in honorem Stmae Trinitatis", und am Schlusse: O. A. M. D. Gl. (Omnia ad majorem Dei Gloriam) — Joan. Mich. Haydn, composuit Ao. 1754." Die Schriftzüge dieser frühzeitigen Arbeit zeigen bereits eine feste geübte Hand und ähneln fast zum Verwechseln

16 Eine der wenigen Ausnahmen, wo Michael nicht gleich seinem Bruder sich „Haydn" schrieb.

denen seines Bruders. Diese Messe befindet sich in ausgeschriebenen Stimmen im geistl. Stifte St. Peter in Salzburg und müßte nach der dortigen Bemerkung „Temesvar" Michael sich schon damals (vielleicht auf Besuch) in Ungarn befunden haben. Die Anstellung dorthin erfolgte aber erst im Jahre 1757, indem ihn der Bischof von Großwardein, Graf Firmian, als Kapellmeister zu sich berief. Er bezog daselbst einen nur bescheidenen Gehalt, wußte sich aber durch seine Compositionen so vortheilhaft bekannt zu machen, daß er schon nach fünf Jahren vom Erzbischof Sigismund (Schrattenbach) nach Salzburg berufen wurde, wo er dann auch zeitlebens verblieb. [17]

Endlich sollte auch für Joseph Haydn das Nomadenleben ein Ende nehmen; er wurde (der allgemeinen Annahme nach) im Jahre 1759 und, wie Haydn selbst sagt, „durch Recomendation" Fürnberg's beim Grafen Morzin, der im Winter in Wien, im Sommer auf seinen Gütern bei Pilsen in Böhmen lebte, als Musikdirector und Kammercompositor mit 200 Fl. Gehalt [18], freier Wohnung und Kost an der Offiziantentafel angestellt. Also auch hier war es der wackere Fürnberg, der Haydn's Geschick lenkte, was dieser auch in seiner Lebensskizze dankbar anerkennt. Ueber Morzin und seine Musikkapelle ist so sehr wenig Positives bekannt, daß wir uns damit behelfen müssen, auf weiten Umwegen wenigstens Einzelnes zu erfahren, um von Ort und Personen ein halbwegs annäherndes Bild zu gewinnen.

Ferdinand Maximilian Franz Graf von Morzin [19]

---

17 Nach Michael's Abgang stellte der Bischof den bekannten Dittersdorf als Musikdirecter an mit 1200 Fl. Gehalt, herrschaftl. Tafel, freier Wohnung, Besoldung und Kost und Livrée für einen Bedienten. (Dittersdorf's Lebensbeschreibung, S. 129).

18 Griesinger, S. 20. — Dies, S. 42, sagt weniger glaubwürdig 600 Fl.

19 Ueber dies im Jahre 1676 in den Reichsgrafenstand erhobene Geschlecht siehe: Hist. heraldisches Handbuch zum genealog. Taschenbuch der gräfl. Häuser. Gotha 1855, S. 620. — Biogr. Lexikon des Kaiserth. Oesterreich,

k. k. Kämmerer, Geh. Rath und des größeren Landrechts Beisitzer zu Znaim in Mähren, besaß 1¼ Post südlich von Pilsen im westl. Böhmen die Güter Merklin, Temin, Ober- und Unter-Lukavec.[20] Dlabacz nennt den Grafen an mehreren Stellen (z. B. S. 357, Artikel Werner) den „berühmten Wohlthäter der Künste", den „Musikverständigen" und den „großen Beförderer der Tonkunst". Auf dem Gute Unter-Lukavec[21], am Flüßchen Bradlanka erbaute dieser Graf ums Jahr 1708 ein Schloß sammt einer in einem Seitenflügel gelegenen Schloßkapelle und ließ nach seiner Angabe durch den berühmten Prager Professor der Geometrie und Architektur, Joh. Ferd. Schor (gest. 1767) einen Lust- und Ziergarten anlegen und von dem trefflichen Bildhauer Andreas Guitainer von Friedland in Böhmen mit vielen Bildsäulen ausschmücken.[22] Der Graf hatte eine Anzahl Musiker in Sold, die er, wie es scheint, vorzugsweise in Prag beschäftigte; Dlabacz spricht auch hier wiederholt (z. B. S. 377, 583 ꝛc. von der „berühmten Kapelle" des Grafen in Prag und läßt ihn sogar (S. 534) selbst sich mit dem Studium der Tonsetzkunst befassen, denn er ist nebst andern Mitgliedern des böhmischen Adels (Graf Herjan, Czezka, Pachta) als Schüler des berühmten Contrapunktisten Franz Joh. Habermann genannt, derselbe, der auch der Lehrer Mislivecek's war. Graf Morzin starb am 22. Oct. 1763 im 70. Lebensjahre auf seinem Gute Lukavec. Sein Sohn Karl Joseph Franz

---

von Dr. Const. von Wurzbach, 19. Theil, 1868, Artikel Morzin. Wegen der Rolle, die Ferdinand Franz und Karl Joseph Morzin während des franz-baier. Krieges in den 40er Jahren des 18. Jahrh. gespielt, siehe Alfred Ritter von Arneth: Maria Theresia's erste Regierungsjahre. Wien 1864, I, S. 344; II, S. 225, 230, 242 fg. — Männliche Nachkommen der gräfl. Familie Morzin leben gegenwärtig noch in Prag (Graf Rudolph, geb. 1801) und in Wien (Graf Vincenz, geb. 1808).

20 Merklin und Temin gelangte durch Heirath an den Grafen Johann Nelowrat; die durch Vereinigung verschiedener Güter entstandene Herrschaft Lukavec veräußerte Graf Karl Joseph Morzin laut Kaufvertrag vom 2. Jan. 1781 an Karl Friedrich Reichsgrafen von Hahfeld und Gleichen. Im Jahre 1819 kam sie durch Erbschaft in das Eigenthum des jetzigen Besitzers, Grafen Erwin von Schönborn.

21 Auf dem Wege von Pilsen nach Pleštic und Klattau biegt nahe diesem Städtchen die Straße links ab nach Unter-Lukavec.

22 Dlabacz, Allg. hist. Künstler-Lexikon, S. 65 und 517.

(geb. 1717, gest. 1783) erbte vom Vater die Liebe zur Kunst. Er war kais. Kämmerer und Geheimerath und vermählt mit Wilhelmine, der Tochter des Franz Wenzel Freiherrn Reisky von Dubnitz; vorzugsweise bewohnte er Lukavec und brachte den Winter in Wien zu. Dort finden wir ihn im Jahre 1760 zweimal im Wiener Diarium erwähnt; einmal bei einer großen, vom Hofe veranstalteten Schlittenfahrt; das zweitemal als einer der ersten k. k. Kammerherren, die am 6. Oct. in sechsspännigen Wägen den Einzug der Braut des Erzherzogs Joseph eröffneten. Von seinem Vater scheint er noch bei dessen Lebzeiten mit den Angelegenheiten der Musikkapelle betraut worden zu sein; er erweiterte sie, beschäftigte sie aber nur in Lukavec. Nach Angabe Dies' (S. 42) mußte sich jeder Musiker verpflichten, so lange er im Dienst des Grafen stand, sich nicht zu verheirathen.

Daß viele Mitglieder des böhmischen Adels im 18. Jahrhundert Musikkapellen unterhielten, ist bekannt. Dlabacz (II, S. 42) nennt uns die Grafen Hartig, Mansfeld, Thun, Trautmannsdorf, Czernin, Netoliczky, Jos. Canal, Joh. v. Pachta, Fürst v. Fürstenberg. Von all' diesen war im Jahre 1796 nur noch die meist aus Livréebedienten bestehende Harmonie des Grafen Pachta übrig; doch bewährte der Adel auch später noch seinen Sinn für die Tonkunst, indem er im Jahre 1808 das Conservatorium zu Prag gründete.[23] In den Werken von Walther, Rieger, Gerber und Dlabacz[24] sind wenigstens einige Mitglieder der gräfl. Musikkapelle namhaft gemacht: Jos. Anton Sehling, „ein sehr guter Compositeur" (gest. 1756 zu Prag); Potz, „einer der stärksten Violoncellisten in Böhmen", Bernardon, Klarinettist und Waldhornist (gest. zu Prag), und gleichzeitig mit ihm Werner, „ein berühmter Violoncellist" und vorzüglicher Dirigent, gebürtig von Kommotau (gest. 1768 zu Prag); Anton Taubner, ein „vortrefflicher Flötist" (gest. 1797); Joh. Friedrich Fasch, ein Schüler von Kuhnau und Graupner, als Componist im Jahre 1721 von Morzin angestellt, bei dem er 1½ Jahr verblieb und später als hochfürstl. Anhaltischer Kapell-

23 Dr. A. W. Ambros, Das Conservatorium in Prag. Prag 1858.

24 J. G. Walther, Musik. Lex. Leipzig 1732. — Statistik von Böhmen (Rieger). Leipzig und Prag 1794. — E. L. Gerber, Lex. der Tonkünstler. — Dlabacz, Allg. hist. Künstler-Lex. Prag 1815.

meister nach Zerbst berufen wurde, wo er bis zu seinem Tode (1759) lebte; er war der Vater des Karl Friedrich Christian Fasch, Gründers der Berliner Singakademie, und lieferte Marpurg[25] eine selbst verfaßte Lebensskizze, die dann auch Gerber in seinem neuen Lexikon benutzte. Ueber den Stand der Kapelle zur Zeit Haydn's ist jeder Hinweis spurlos verschwunden.[26] Wir dürfen jedoch annehmen, daß die Kapelle die Zahl von 12—16 Mitgliedern nicht überschritten haben mag und gelegentlich wohl durch gräfl. Hausbeamte und Diener verstärkt wurde. Jedenfalls wird für eine, bei Tafel oder Serenaten besonders beliebte Harmoniemusik (gewöhnlich je zwei Klarinetten, Hörner und Fagott) gesorgt gewesen sein. Wir sehen dies auch an jenen Divertimenti, von denen man annehmen kann, daß sie während Haydn's Amtsthätigkeit bei Morzin entstanden sind. Ein solches aus dem Jahre 1760 (das Autograph hat sich aus dem Nachlasse Haydn's noch erhalten) ist für je zwei Hörner, englisch Horn, Fagott und Violinen geschrieben; es erschien 1767 in Abschrift bei Breitkopf in der ersten Sammlung von sechs Divertimenti als Nr. 2 (in Haydn's Katalog Nr. 16 der Div.). Mit Ausnahme von Nr. 3 (1764 componirt aber von Haydn unter die Symphonien aufgenommen) werden die übrigen, für 5 bis 9 Instrumente geschrieben, wohl ebenfalls in die Morzin'sche Periode fallen.

All' diese Werke aber verlieren an Bedeutung einer Arbeit gegenüber, mit der Haydn, wie mit den Quartetten, den Grundstein legte zu einer Reihe Schöpfungen, die seinen Namen in der Musikgeschichte für immer verewigten und eine Kunstrichtung anbahnten, in der seine Nachfolger das bisher Höchste erreichten. Haydn schrieb hier im Jahre 1759 seine *erste Symphonie*. Die Gewißheit, daß es wirklich seine erste Symphonie war,

25 Beiträge zur Musik. Bd. III, S. 121.

26 In Lukavec war persönliche Nachfrage erfolglos; in Hohenelbe, wohin die zum Theil sehr werthvollen Instrumente im Jahre 1817 als ein Geschenk an die dortige Kirche überführt wurden, hatte Graf Rudolf Morzin wiederholt die Güte, im Schloß- und Kirchenarchiv nachforschen zu lassen. Die etwa vorhandenen, die Musikkapelle betreffenden Acten wurden jedoch entweder schon in Lukavec als werthlos vertilgt oder fielen in Hohenelbe als Opfer wiederholter Sichtungen des Archivs.

verdanken wir auch hier Griesinger, denn nach Haydn's Katalog, der nachweisbar sich nicht an eine chronologische Reihenfolge hält, ist diese Symphonie als die zehnte bezeichnet. Sie erschien in den üblichen geschriebenen Stimmen als die dritte von sechs Symphonien bei Breitkopf im Jahre 1766. Klein wie sie ist, zeigt sie doch schon eine auffallende Klarheit und Sicherheit in der Anlage und reiht sich nach ihrem innern Gehalt den vorangehenden Trios, Quartetten und Scherzi als verbindendes Glied in aufsteigender Linie und ungezwungener Weise an. Wir werden ihr in Verbindung mit den unmittelbar folgenden gleichartigen Werken nochmals begegnen.

Ueber Haydn's Lebensweise in dem, in einer flachen und anspruchslosen Gegend gelegenen Schlosse Lukavec ist uns nichts Näheres überliefert worden, doch erzählt uns Griesinger (S. 30) außer der Bemerkung, daß hier Haydn, wahrscheinlich auf einer Jagd, vom Pferde stürzte und seitdem zeitlebens der Reitkunst entsagte, noch eine artige Anekdote, die uns die volle Naivetät und Unverdorbenheit des damals 28jährigen Mannes verbürgt. In seinen spätern Jahren (theilt Griesinger S. 20 mit) erzählte Haydn gerne davon, wie er am Clavier der schönen Gräfin Wilhelmine zum Gesang begleitete und wie sie einst, um besser in die Noten sehen zu können, sich über ihn beugte, wobei ihr Busentuch auseinanderfiel. „Es war das Erstemal, daß mir ein solcher Anblick ward; er verwirrte mich, mein Spiel stockte und die Finger blieben auf den Tasten ruhen." „„Was ist das, Haydn!"" rief die Gräfin, „„was treibt Er da?"" Voll Ehrerbietung entgegnete Haydn: „Aber gräfl. Gnaden, wer sollte auch hier nicht aus der Fassung kommen?!"

Im Herbst 1760 hielt sich Haydn in Wien auf und gewann seinen Unterhalt durch Lectionengeben. Zu seinen Schülerinnen zählten auch die Töchter eines Friseurs, Namens Keller, der Haydn öfters unterstützt hatte und in der Vorstadt Landstraße in der Ungargasse ein eigenes Haus besaß. Nach Dies (S. 43) hatte Haydn dort auch gewohnt [27] und verliebte sich in eine der

27 Wahrscheinlich wurde Haydn hier durch einen Bruder des Friseurs

jüngern Töchter des Hauses und seine Neigung wuchs bei näherer Bekanntschaft derart, daß er, da sein Fortkommen nun durch einen fixen Gehalt gesichert schien, trotz des gräfl. Verbots beschlossen hatte, sich mit ihr zu vermählen. Doch statt der gehofften Gegenliebe mußte es Haydn zu seinem Schmerze erfahren, daß seine Angebetete es vorzog, in ein Kloster zu treten. Auch dem Vater kam dieser Zwischenfall sehr ungelegen. Der talentvolle und solide junge Mann mußte ihm gefallen haben; er suchte ihn durchaus an seine Familie zu ketten und überredete ihn, als Ersatz die älteste Tochter zur Frau zu nehmen. Das Gefühl der Dankbarkeit gab den Ausschlag und Haydn führte somit (gleich dem Dichter Bürger) die Schwester des Mädchens, das er eigentlich liebte, als Gattin heim.

Johann Peter Keller, hofbefreiter Perückenmacher [28], wurde am 12. Nov. 1722 bei St. Michael mit Marie Elisabeth Sailler getraut. Diese Ehe war reich an Kindern gesegnet; die älteste Tochter, die am 9. Febr. 1729 in der Taufe die Namen Maria Anna Aloysia Apollonia erhielt (Beil. I, 11), wurde Haydn's Frau. Die jüngere Tochter, die Haydn liebte [29], wurde als Nonne bei den Nicolaierinnen aufgenommen und nahm den Klosternamen Josepha an; sie lebte noch im Jahre 1801 und Haydn erwähnt ihrer in seinem ersten Testamente, §. 24: „Der Schwester meiner verstorbenen Frau, der Ex Non 50 Fl." (dieser Betrag ist nachgehends wieder gestrichen). Mit ihrem Hang zur Kirche stand sie in ihrer Familie nicht allein; auch ihre

---

eingeführt, jenes bei der Domkapelle erwähnten Georg Jg. Keller. Derselbe war aus Chlumetz in Böhmen gebürtig und ursprünglich Kammerdiener des Grafen Kinsky, böhm. Hofkanzlers. Keller wurde 1726 bei St. Stephan vermählt und ist bei der Domkapelle vom Jahre 1730 bis in die Mitte der 50er Jahre als Violinist genannt. Im Jahre 1765 wird er bei der Todesanzeige seiner Frau als kais. Hofmusikus genannt; als Mitglied der Hofkapelle ist er, damals schon sehr bejahrt, erst seit 1767 eingetragen. Er starb am 27. Mai 1771, 72 Jahre alt.

28 Wegen „hofbefreit" siehe S. 48, Anm. 33.

29 Die Nachrichten über diese Wahl sind sehr verworren: Nach Griesinger (S. 20) liebte Haydn die älteste Tochter, „allein sie begab sich in ein Kloster". Nach Dies (S. 43) liebte Haydn die jüngere. Wiederum bemerkt Neukomm zur Angabe Dies' (der jedoch des Klosters nicht erwähnt): „die älteste Schwester, die Haydn's Liebe erwiedert hatte, war früher gestorben!"

Schwester, Haydn's Frau, neigte nach dieser Richtung und einer ihrer Brüder trat unter dem Klosternamen Eduard in den Augustiner-Orden zu Graz. Der Vater kam sehr herab; er wohnte zuletzt wieder wie in frühern Jahren in der innern Stadt auf dem Hohenmarkt (im damals Klerfischen Hause nächst der Apotheke beim rothen Krebsen) und starb daselbst, 80 Jahre alt, am 9. Aug. 1771 so arm, daß er die gerichtliche Sperr-Kommission jeder Mühe einer Nachlaß-Abhandlung überhob.[30] Haydn scheint von der hülfsbedürftigen Lage desselben nicht unterrichtet gewesen zu sein, in seinem Testamente aber hat er dessen Kinder und Enkel mit Legaten bedacht.

Da die zur Vorstadt Landstraße gehörige, damals mitten auf dem Hauptplatz gelegene St. Nicolaikirche nur eine Filiale war, fand die Vermählung Haydn's in der innern Stadt bei St. Stephan statt. Der Tag der Trauung war am 26. Nov. 1760; als Zeugen fungirten Karl Schunke, bürgerlicher Steinmetzmeister, und der schon früher genannte Anton Buchholz, bürgerlicher Marktrichter (Beil. I, 12). Gewiß folgte Haydn dem Drange seines Herzens, indem er in dankbarer Anhänglichkeit den nun bereits im Greisenalter stehenden Buchholz, der ihn einst in der Zeit der Noth unterstützte, dazu ausersah, ihm bei diesem feierlichen Acte, der sein häusliches Glück begründen sollte, zur Seite zu stehen. Haydn stand damals im 29., seine Braut im 32. Lebensjahre. Mit ihr brachte sich Haydn ein unverträgliches, zanksüchtiges, herzloses, verschwenderisches und bigottes Weib, eine keifende Xantippe ins Haus. „Nach den glaubwürdigsten Zeugnissen (sagt Dies S. 43) war sie eine gebieterische und eifersüchtige Frau, die keiner Ueberlegung fähig war und den Namen einer Verschwenderin verdiente." Und diese Schilderung bestätigt auch Neukomm in seinen Bemerkungen zu Dies. Haydn hatte nie die Freude häuslichen Glückes erfahren und nur ein Charakter wie der seinige vermochte das traurige Loos einer solchen, obendrein kinderlosen Ehe zu ertragen. Aehnlich Albrecht Dürer und Tartini, die in gleichen

---

30 Wir erfahren bei dieser Gelegenheit die Namen der, den Vater überlebenden Kinder; es waren die Söhne Joseph und P. Eduard, die Töchter Josepha (Nonne), Maria Anna (Haydn's Frau), Barbara (verh. Schaiger) und Elisabeth (verw. Bittermann).

Banden lagen, suchte Haydn Zuflucht in seiner Kunst. Je mehr es um ihn stürmte, desto eifriger suchte er den innern Frieden zu wahren. Auch sein späteres Verhältniß zur Sängerin Luigia Polzelli ist daraus zu erklären und in mildem Lichte zu beurtheilen, denn er bedurfte einer theilnehmenden Seele. „Mein Weib war unfähig zum Kindergebähren", sagte er zu Griesinger (S. 21), „und daher war ich auch gegen die Reize anderer Frauenzimmer weniger gleichgültig." Griesinger erzählt weiterhin, daß Haydn seiner Frau sorgfältig seine Einkünfte verbergen mußte, weil sie den Aufwand liebte, dabei bigott war, die Geistlichen fleißig zu Tische lud, viele Messen lesen ließ und zu milden Beiträgen bereitwilliger war, als es ihre Lage gestattete. Als sich Griesinger einst bei ihm in Auftrag erkundigte, wie eine erwiesene Gefälligkeit, für die Haydn nichts annehmen wollte, seiner Frau erstattet werden könnte, antwortete der Meister: „Die verdient nichts, und ihr ist es gleichgültig, ob ihr Mann ein Schuster oder ein Künstler ist." Aus dem erwähnten lebhaften Verkehr mit Geistlichen, denen sich die Frau durch des Mannes Talent gefällig zeigen wollte[31], mag die große Anzahl kleinerer Kirchencompositionen zu erklären sein, die namentlich in geistlichen Stiften verbreitet sind. Mit Unlust geschrieben und der Zeit abgedrungen, bewegen sie sich ohne irgend welche Bedeutung im Zuschnitt des gleichzeitig herrschenden Geschmacks. Haydn's Frau war aber auch boshaft und suchte ihren Mann gestissentlich zu ärgern. Wie Prinster und Thomas, Mitglieder der fürstl. Musikkapelle, nach mündlicher Ueberlieferung erzählten, verbrauchte die Gattin, soviel auch Haydn dagegen eiferte, seine Partituren zu Papilotten, zu Pasteten-Unterlagen u. dgl., welchem Schicksal namentlich aus der früheren Zeit so manche Handschrift zum Opfer gefallen sein mag. Seiner Langmuth und Geduld entsprach es, daß sich Haydn bei Schilderung seiner Ehehälfte gegen Dies (S. 43) des Gesammtausdruckes „Leichtsinn" bediente. Deutlicher schon sprach er sich gegen den Violinspieler Baillot aus, der ihn im Jahre 1805 besuchte. Als sie an einem Porträt vorbeikamen, das im Corridor hing, hielt Haydn inne, ergriff Baillot am Arme und sagte, auf das Bild deutend: „Das ist meine Frau;

31 Man vergleiche namentlich Carpani, Le Haydine, p. 92.

sie hat mich oft in Wuth gebracht." [32] In einem Briefe an die erwähnte Polzelli (dat. 1793) schreibt Haydn: „Mein Weib befindet sich meistens schlecht und sie ist immer in derselben üblen Laune, aber ich nehme schon gar keine Notiz davon; endlich wird diese Plage doch auch ein Ende nehmen." [33] Gelegentlich ließ Haydn aber auch seinem Unmuth freien Lauf. Bis zu welchem Grade ihm von diesem unverträglichen Weibe das Leben verbittert wurde, bezeugen die kraftvollen Worte, die er ebenfalls an die Polzelli im Jahre 1792 von London aus richtete: „Meine Frau, diese höllische Bestie, hat so vielerlei geschrieben, daß ich gezwungen war, ihr zu antworten, ich werde nicht mehr nach Hause kommen; von diesem Moment an hat sie Raison angenommen." [34] Die letzten Lebensjahre verlebte Frau Haydn getrennt von ihrem Manne, der sie sozusagen ins Exil schickte und für ihren Unterhalt sorgte. Sie wohnte bei einem Freunde Haydn's, dem Schullehrer Stoll, in Baden bei Wien, wo sie vergebens die Bäder gegen die Gicht gebrauchte, der sie endlich am 20. März 1800 (im Hause Nr. 83) erlag und zwei Tage darauf beerdigt wurde (Beil. I, 13). An der Seite einer solchen Gattin wird man den Seelenfrieden, der den Compositionen Haydn's so unverkennbar innewohnt, nur um so mehr anstaunen müssen. Man wird fast versucht, Haydn bei seiner Wahl die Worte in den Mund zu legen, die Lessing den gelehrten Sohn des Kaufmanns Chrysander gegen seinen Vater äußern läßt: „Man wird es zugestehen müssen, daß ich keine andere Absicht gehabt, als die, mich in den Tugenden zu üben, die bei Erduldung eines solchen Weibes nöthig sind." [35]

Ob Graf Morzin, der sich, wie erwähnt, damals obendrein in Wien befand, je etwas von der heimlichen Verheirathung seines Musikdirectors erfuhr, muß dahingestellt bleiben. Es

---

32 E la mia moglie; m'ha ben fatto arrabbiare.

33 Mia moglie sta maggior parte male di salute, ed è sempre di medesimo cattivo umor, ma già io non mi curo di niente, finiranno una volta questi guai.

34 Mia moglie quella bestia infernale mi ha scritto tante cose, che era formato di dar la risposta, che io non tornerò più a casa, da questo momento ella ha più giudizio.

35 „Der junge Gelehrte", 3. Aufzug, 4. Auftritt.

trat jedoch ein Umstand ein, der jede Gefahr beseitigte. Zerrüttete Vermögensverhältnisse zwangen den Grafen, seinen bisherigen Aufwand zu vermindern. In erster Linie wurden davon seine Virtuosen betroffen: die Kapelle sammt ihrem Musikdirector wurde verabschiedet. Glücklicherweise hatte noch kurz zuvor der damals regierende Fürst Paul Anton Esterházy[36] bei einem Besuche bei Morzin an den aufgeführten Compositionen Haydn's Geschmack gefunden. Der Unterschied zwischen dieser jugendlich frischen Kraft und der strengen, ernst daherschreitenden Schreibweise seines bisherigen, bereits alternden Kapellmeisters konnte ihm nicht entgangen sein. Zur gelegenen Stunde erinnerte er sich des jungen Mannes; Graf Morzin hatte nur Worte des Lobes für ihn und auch in Wien war der Name Haydn bereits in weitere Kreise gedrungen. Das Jahr 1761 ward sofort entscheidend für den im Augenblick brodlosen jungen Ehemann: er wurde vorerst als zweiter Kapellmeister des fürstlichen Hauses Esterházy angestellt, dem er bis an sein Lebensende unter steigender Gunst und Anerkennung angehören sollte. Die Wanderzeit hatte somit ihr Ende erreicht, die Meisterjahre begannen. Suchen wir uns nun zunächst mit Eisenstadt, dem neuen Aufenthalte Haydn's, mit der fürstl. Musikkapelle und den Mitgliedern des fürstlichen Hauses, die sich dieselbe angelegen sein ließen, vertraut zu machen.

---

36 Griesinger (S. 22) nennt irrthümlich schon hier den Nachfolger (Nicolaus).

7.

Eisenstadt.

Die ungarische Freistadt Eisenstadt (ungarisch Kis Márton, d. i. Klein-Martin) diente Haydn in den Jahren 1761—66 ausschließlich zum Aufenthalt. Bis zum Jahre 1790 wohnte er dort nur in den Wintermonaten und nach der ersten und zweiten Londoner Reise besuchte er die königl. Stadt bis zum Jahre 1803 jährlich wenigstens in der Sommer- oder Herbstzeit. Wir wollen sie uns in Kürze vergegenwärtigen.

Eisenstadt liegt in Nieder-Ungarn, 6 Meilen von Wien, 1½ Meile von Oedenburg und ebenso weit von Wiener-Neustadt entfernt. Die gleichsam aus drei Theilen bestehende Stadt zählt gegen 500 Häuser mit über 5000 Einwohnern und zieht sich in fast gerade aufsteigender Richtung längs dem Leithagebirge hin, das sich hier in die Ebene abflacht. Ueber diese hinweg genießt der Blick in weitem Halbkreis nach der Richtung des Neusiedler Sees hin eine von Gebirgen begrenzte malerische Fernsicht, während sich in entgegengesetzter Richtung reizende, theilweise zu üppigem Rebenland umgewandelte Waldeshöhen anschließen. Von der Wiener Seite, auf der, die Dörfer Groß- und Kleinhöflein durchschneidenden und von alten Kastanienalleen beschatteten Landstraße kommend, passirt man an der Bergpfarrkirche und dem benachbarten weitläufigen Engel-Wirthshaus[1]

---

1 Das Einkehr-Wirthshaus „Zum Engel", früher ein Franziskanerkloster, wird zur Hälfte als Gasthaus, zur Hälfte als Presshei verwendet. Das Gasthaus diente dem Theater- und Orchester-Personal zu geselligen Zusammenkünften. Im Saale wurde zeitweilig auch Theater gespielt, Bälle abgehalten und Hochzeits- und ähnliche Feste gefeiert. In Gesellschaft mit Freunden war Haydn dort häufig ein Gast.

vorbei zunächst die hochgelegene, vorzugsweise von Juden bewohnte Bergstadt (Eisenstadt am Berge) mit dem im Jahre 1760 vom Fürsten Paul Anton gestifteten Kloster und Spital der Barmherzigen. An die Bergstadt reiht sich der Schloßgrund an; man betritt hier durch ein breites Eisengitter den weitläufigen fast regelmäßig vierseitigen Schloßplatz, zur Linken mit dem fürstlichen Schlosse begrenzt, dem gegenüber sich das säulengeschmückte Doppelgebäude für die Stallungen und für die seinerzeit hier paradirende fürstl. Grenadier-Hauptwache befindet. Die vierte Seite des Platzes ist durch einige Gebäude abgeschlossen und von hier gelangt man auf drei fast gleichlaufenden Straßen in die untere Stadt. Am Ende derselben, nahe dem hier noch unlängst bestandenen letzten Stadtthore steht die Pfarrkirche und außerhalb der hier erhaltenen Ringmauer zieht sich endlich noch die Vorstadt, Brandstatt genannt, hin. Die beiden großen Brände, die Eisenstadt heimsuchten, ereigneten sich bald nach der hier berührten Zeit in den Jahren 1768 und 1776; vor dieser Zeit bot somit die Stadt mit ihren damaligen Gebäuden und Befestigungswerken einen, im Gegensatz zu ihren heutigen schmucken Straßen ungleich alterthümlicheren Anblick. Hat nun auch die Stadt selbst und ihr geselliger Verkehr seitdem in verschiedener Beziehung so manche Veränderung erfahren: die Reize der umgebenden ewig reichen Natur sind dieselben geblieben. Auch damals genügte ein Gang in die gesegneten Weingärten, durch die saatenreichen Felder, der baumreichen Landstraße entlang, oder den Bergesgipfeln hinan in zauberische Waldeskühle, um Geist und Herz zu laben. Wer obendrein, wie später auch Haydn, ein Haus in der Klostergasse besaß, dem trugen zahllose im angrenzenden Park nistende Singvögel in lautem Chor den fröhlichen Morgengruß selbst zum Arbeitstische zu.

Unser Ziel ist das fürstliche Schloß, ein stattlicher Palast, der, so hoch gelegen, gleich einer Warte die Gegend weithin beherrscht. Im Jahre 1683 vom Fürsten Paul neu geschaffen, spricht auch dieses, in seinen Grundformen massive und doch auch edel gehaltene Gebäude für die Energie seines genialen Erbauers. Mit seinen vier großen Eckthürmen mit Kupferdach und drei kleineren mit weißem Blech gedeckt, nach allen vier Seiten eine langgestreckte Reihe von Fenstern bildend, mit tiefem Graben umgeben, über den eine Zugbrücke zum Haupteingang

führte, imponirte es gleich anfangs nicht blos dem eigenen Lande, denn wir finden eine sorgfältige in Kupfer radirte Abbildung schon in einem im Jahre 1697 in Augsburg erschienenen Werk.[2] Die Veränderungen datiren aus den 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts; der Graben wurde ausgefüllt, die Front nach dem Hauptplatz mit einem Balcon und mit Statuen und Reliefs aus rothem Marmor, die Ahnen des fürstlichen Hauses darstellend, geschmückt und die Parkseite mit einem doppelten Säulengang und Balcon verbreitert; gleichzeitig wurde auch der Schloßplatz abgegraben und geebnet. Das Schloß enthält einen großen, mit schönen Frescomalereien gezierten Saal, dessen Vertiefung seinerzeit als Theaterbühne und zur Aufstellung des großen Orchesters diente; ein kleinerer, nicht minder kostbarer Saal war zur Zeit für die Kammermusik und die gewöhnlichen Productionen der Musikkapelle bestimmt. In der schön decorirten Hauskapelle, die zugleich als Schloßpfarrkirche dient, war der Chor, so geräumig er ist, in der Blüthezeit der Kapelle doch nicht im Stande, das ganze Musikpersonal aufzunehmen, das außerdem an bestimmten Tagen auch den musikalischen Gottesdienst in der Bergkirche besorgte.

Der, dem Schlosse unmittelbar sich anschließende, im englischen Stil angelegte herrliche Park mit dem auf korinthischen Säulen ruhenden Leopoldinentempel (die von Canova gemeißelte Statue der Fürstin Leopoldine bergend), mit schattigen Laubgängen und Alleen, Teichen, Wasserfällen, künstlichen Felsen und großartigen Treibhäusern geschmückt, breitet sich auf sanft emporsteigender Anhöhe aus, auf deren Gipfel man in entzückender Rundschau den Park selbst, den weithin sich erstreckenden fürstl. Thiergarten, ganz Eisenstadt, und in weiter Ferne die auf hohen Felsen thronende Burg Forchtenstein, die Umgegend der Stadt Oedenburg und die größere Hälfte des Neusiedlersees überblickt.

Die erwähnte Bergkirche am Eingang der Bergstadt besteht eigentlich aus einer Kapelle und einer unausgebauten Kuppelkirche, beide vom Fürsten Paul gegen Ende des 17. Jahrhunderts errichtet. Die auf künstlicher Anhöhe seltsam postirte Kapelle ist

---

2 Ertz-Hertzogliche des Zirkels und Linials oder: ausgewählter Anfang zu denen mathematischen Wissenschaften, beschrieben von A. E. B. V. P. Augsperg, durch J. Koppmayer. 1697.

wegen ihres daselbst aufgestellten Gnadenbildes der h. Maria das Ziel zahlreicher Processionen. Dieser Calvarienberg bildet mit der eigentlichen Bergkirche gewissermaßen ein Ganzes. Wie großartig Letztere ursprünglich angelegt war, ersieht man aus der gegenwärtig als Kirche benutzten Rotunde, die eigentlich als Sanctuarium der projectirten Kuppelkirche bestimmt war. Bei ihrem Besuche im August 1797 nannte sie die Kaiserin Maria Therese das Eisenstädter Pantheon. Haydn hat auch hier, gleichwie in der Schloßkapelle seine Messen dirigirt und sein Leichnam ruht nun in der Gruft dieses Gotteshauses. (Die Stelle bezeichnet an der Innenwand der Kirche ein einfacher Stein mit lateinischer Inschrift und verhältter Lyra.) Der Ausbau der Kuppelkirche wurde wiederholt in Aussicht genommen und dabei auch der riesige erste Plan modificirt. So finden wir im Jahre 1798, nachdem die Kirche eben erst neu hergerichtet worden war, vom Theatermaler Peter Travaglio ein „Modell zur Bergpfarrkirche" eingereicht, wofür ihm aus der fürstl. Kasse 147 Fl. angewiesen wurden. Man erzählt sich noch heute, daß der Nachfolger des Fürsten Paul, im Hinblick auf die enormen Auslagen, die bei einem etwaigen Ausbau bevorstanden, denselben unmöglich zu machen suchte, indem er dicht vor dem bereits fertigen Theil der Kirche das noch bestehende Gebäude aufführen ließ. Anfangs diente dasselbe als Gasthaus, später als Musikgebäude. Zahlreichen Mitgliedern der Kapelle waren hier Freiquartiere angewiesen. Haydn's Bruder verlebte daselbst die letzten Jahre seines Lebens; Michael Prinster, der tüchtige Waldhornist, der die glänzendste Zeit der Kapelle miterlebte, starb hier am 5. Aug. 1869, 86 Jahre alt, und hier wurde auch am 8. Dec. 1810[3] der nachmals weltberühmte Anatom Joseph Hyrtl geboren, dessen Vater, Jakob Hyrtl, von Krems gebürtig und am 11. Nov. 1794 in der Bergkirche mit Theresia Zöger getraut, als Oboist in der fürstl. Musikkapelle angestellt war. Gegenwärtig wohnen in diesem Musikgebäude der jetzige fürstl. Musikdirector Karl Zagitz und der im Jahre 1816 als Violinist in die Musikkapelle eingetretene, nun 78jährige und noch immer

3 Die am 5. Juli 1874 enthüllte marmorne Gedenktafel an der Vorderseite des Hauses trägt irrthümlich das Datum 7. Dec. 1811.

active Joh. Lorenz, Sohn des am 12. Oct. 1817 verstorbenen vorzüglichen Contrabassisten Joseph Lorenz.

Eisenstadt hat alle Wandlungen der fürstlichen Musikkapelle an sich vorübergehen sehen, ihr allmähliches Entstehen und Wachsen, ihre Tage des höchsten Glanzes und ihren Verfall. An der Hand der für Kunst und Wissenschaft begeisterten Fürsten des Hauses Esterházy[4] sind wir hier im Stande, die so reiche Geschichte der Musikkapelle, die bis auf Paul, den eigentlichen Begründer des Fürstenhauses zurückreicht, in allen Stadien zu verfolgen.

Schon Paul's Vorgänger, Graf Nicolaus, hielt sich an seinem Hofe einen Harfenspieler. Nicolaus war Obergespan mehrerer Comitate, wurde 1625 zum Palatin erwählt und starb, 63 Jahre alt, am 11. Sept. 1645 auf seinem Lieblingssitze Großhöflein.

Paul, geboren am 8. Sept. 1635, empfing am 8. Dec. 1687 von Kaiser Leopold I. das Fürstendiplom[5] und nächstfolgenden Tages setzten er (als Palatin) und der Graner Erzbischof Georg Szechenyi dem Erzherzog Joseph als erstem erblichen Könige von Ungarn die Krone des heiligen Stephan aufs Haupt. Fürst Paul war ein hochbegabter Mann, erfüllt von tiefer Religiosität, ein Tröster der Armen, gleich ausgezeichnet als Kriegsheld wie als Diplomat und beseelt von Liebe zur Kunst und Wissenschaft. Nebst seiner schriftstellerischen Thätigkeit in religiöser Richtung pflegte er mit besonderer Vorliebe auch die Tonkunst. Er befestigte die von seinem Vater erbaute Burg Forchtenstein in Ungarn, legte daselbst die berühmte Schatzkammer an und schuf eine weitläufige Bildergalerie, die Porträts aller Ahnen des Hauses umfassend. Des von ihm erbauten Schlosses und der projectirten Kuppelkirche in Eisen-

---

4 Ausführliches über das fürstl. Haus Esterházy giebt die Monographie von Emerich von Hajnik. Oesterr. Revue, 3. Jahrg., 4. Bd., 1865.

5 Verliehen nur für seine Person. Karl VI. dehnte den Fürstentitel (23. Mai 1712) auf den jeweiligen Erstgeborenen und Majoratsherrn desselben Hauses aus; Joseph II. (21. Juli 1782) auf sämmtliche Descendenten.

stadt wurde schon gedacht. Mit welcher Begeisterung dieser große Fürst seiner Kirche huldigte, zeigt eine im Jahre 1692 unternommene wahrhaft großartige Procession nach der schon früher erwähnten Wallfahrtskirche Mariazell[6], die ihres Gleichen sucht. Es sind dabei auch Trompeter und Paukenschläger genannt, ferner die Musiker paarweise einherschreitend und die Litaneien singend. Im Fall diese Musiker nicht schon damals einen selbständigen Kirchenchor des fürstl. Hausstaates bildeten, datirt dessen Bestehen doch aus dem ersten Jahre des nächstfolgenden Jahrhunderts, da ihn der rituale Gottesdienst der im Jahre 1701 mit den beiden Beneficien der Probsteien zu Groß- und Kleinhöflein incorporirten Schloßpfarrkirche bedingte. Einen schlagenden Beweis, daß der Fürst jedenfalls auf Bildung eines Vocalchores bedacht war, liefert ein im Original erhaltener

---

6 Die Ordnung des Zuges war folgende: Der Führer der Procession in langem blauen Kleide, einen Kranz auf dem Haupt und Stab und Wappen tragend; drei gleich geschmückte Männer, die große rothe, vergoldete Fahne tragend; 3960 Knaben aus allen Dominien, zwei und zwei gehend, nach jedem Hundert ein Paar Fahnen; 2360 erwachsene Männer; 1050 ältere Einwohner der Dominien; 100 Bürger von Eisenstadt, in ihrer Mitte die Stadtfahne; Knaben mit kleinen Fahnen, denen die Trompeter und Paukenschläger folgten; die Musiker, paarweise und die Litanei singend; eine Standarte mit 6 Ministranten und hierauf die 15 Mysterien des Rosenkranzes; die Pfarrer und andere Geistliche in Chorröcken; die Statue des Jesuskindlein auf einer Stange getragen; 4 Geistliche in vollem Ornate; 4 Prälaten und andere Geistliche mit Musikern; der Palatin Paul Esterházy selbst; viele Grafen und Freiherren paarweise, namentlich die Grafen Ladislaus Csáky, Emmerich und Peter Zichy, 3 Söhne des Palatin (Adam, Joseph und Sigismund), die Grafen Joseph und Franz Esterházy, Stephan Nádasdy ꝛc., der übrige Adel und die Hof-Dienerschaft; 8 weiß gekleidete Jungfrauen mit goldenen Kronen auf dem Haupte, Stäbe und Wappenschilder tragend; 4 gleich gekleidete Mädchen mit der Statue der h. Jungfrau; die Gemahlin des Palatin; mehrere Gräfinnen, die Witwen Esterházy und Nádasdy, die Comtessen Klara, Juliana, Christina, Maria Esterházy und andere Damen; 120 Edlere Damen; 1235 Jungfrauen aus den verschiedenen Dominien, mit aufgelösten und bekränzten Haaren; 710 Frauen; 510 Männer, ihre Arme in Kreuzesform ausstreckend und jede dieser Abtheilungen von Fahnenträgern geleitet. Endlich noch schließen Kutschen und Wagen, Kameele und Pferde diese Procession, die aus 11,200 Personen bestand. (Nach einer gleichzeitigen lateinischen Handschrift im Archive des Stiftes Heiligenkreuz.) Der Weg von Eisenstadt nach Mariazell beträgt bei so großem Gefolge etwa 6 Tagereisen.

Contract zwischen Fürst Paul und Johann Joseph Fux, k. k. Musikcompositor, nachmaligem Hofkapellmeister. Dieses mehrfach interessante Document, von beiden Parteien unterzeichnet, ist ausgefertigt zu Wien am 1. Juni 1707 und besagt, daß sich Fux verbindlich macht, zwei castrirte Knaben „in der Singerkunst" zu informiren, wofür er monatlich ein Honorar von 10 Fl. für jeden Knaben erhält. Da Fux ferner verspricht, beide Knaben der besseren Bequemlichkeit halber gemeinschaftlich mit den in seinem Hause befindlichen Sängerknaben (also jenen von St. Stephan, wo Fux zur Zeit als Kapellmeister beim Gnadenbild fungirte) auch in litteris informiren lassen zu wollen, so legt der Fürst den Präceptoren für ihre Mühe weitere 20 Fl. jährlich bei. Einem zweiten Contract zufolge, datirt 9. Nov., erhielt Michael Hämmerl, der Grundschreiber der Kirche St. Dorothee zu Wien, auf ein halbes Jahr 100 Fl. baar und hatte dafür den Knaben „guette Kost, beeden täglich ein Maß Wein" zu verabfolgen, wie auch „die weiße Wesch waschen zu lassen". — Fürst Paul nahm aber auch selbst Einsehen in das Wesen der Tonkunst, und daß er die Composition mit Ernst betrieb, bezeugen die von ihm in Musik gesetzten ein- und mehrstimmigen Kirchenlieder auf alle Festtage im Jahr; als Begleitung dienen abwechselnd Orgel, Violinen, Violen und Baß, Fagott, Trompeten und Pauken. Die Melodien sind wahrhaft kirchlich, fließend und leicht sangbar und Harmonie und Stimmführung zeigen eine gewandte Handhabung des mehrstimmigen Satzes. Diese Kirchenlieder erschienen in einem Bande, groß Format, mit luxuriösem Titelblatt und jede Stimme für sich, sauber in Kupfer gestochen, im Jahre 1811.[7] Der Fürst hatte schon im Jahre 1701 wegen Stich der Platten mit den in der Chronik erwähnten Universitäts-Kupferstechern Jakob Hoffmann und Joh. Jakob Freundt in Wien unterhandelt. Die Genannten

---

7 Der Titel lautet: Harmonia coelestis seu Modulatae Musicae Per Decursum totius Anni adhibendae ad Vsum Musicorum Authore Paulo sacri Romani Imperij Principe Esterasy de Galanta regni hungariae Palatino. Anno Domini MDCCXI. Wir finden hier noch die den Ursprung des fürstl. Hauses bezeichnende Schreibart Esterasy. Haydn datirte seine Briefe aus Esterház in gleicher Weise. Noch 1774 erscheint im Almanach von Wien: In der Wallnerstraße Nr. 164 Nikolaus Fürst von Esterasy.

verpflichteten sich damals, das ganze Werk, 300 Seiten (ohne Titelblatt) auf 150 Kupferplatten bis Januar 1702 abzuliefern. Die Arbeit verzögerte sich aber, wie der Titel zeigt, bis zum Jahre 1711. Für Stich und für Platten erhielten Hoffmann und Freundt zusammen 550 Fl. nebst drei Eimer Ungarwein. Fürst Paul verschied am 26. März 1713 zu Eisenstadt und wurde daselbst in der von ihm gestifteten Familiengruft beigesetzt.

Unter Michael, Paul's ältestem Sohn und Nachfolger, lassen sich schon, wenn auch vorerst nur mit Hülfe der Pfarr-Register und Rechnungs-Vorlagen, einzelne Musiker nachweisen, unter ihnen namentlich der fürstl. Hofmusikus Ferdinand Andreas Lindt, der im Jahre 1720 als 78jähriger Greis starb. Seine sechs Kinder wurden sämmtlich in die Kapelle aufgenommen und reicht einer seiner Söhne sogar noch in die Zeit Haydn's. Außer den Hof- und Feldtrompetern und Paukern, die, wie die andern Musici, verpflichtet waren, zu jeder Zeit in Eisenstadt und auf Reisen auf dem Kirchenchor und bei der Tafelmusik mitzuwirken, sind seit dem Jahre 1715 mehrere Hofmusici namhaft gemacht, unter ihnen der Lautenmeister und nachherige Tenorist Anton Aloys Durant und bereits auch ein Kapellmeister, Wenzel Zivilhofer. Der Name des Letzteren erscheint zum erstenmal im Jahre 1715 bei einem Taufact; zwei Jahre später versehen Fürst Michael und die Fürstin Anna Margarethe bei seinem Kinde Pathenstelle; Zivilhofer stand somit beim Fürstenhaus in Gnaden.

Mit dem 1. Jan. 1720 gewinnen wir endlich festen Boden. Fürst Michael scheint mit diesem Tage die Kapelle neu geregelt zu haben. Elf Decrete liegen vor; von den 6 Hof- und Feldtrompetern haben einige schon vordem gedient und müssen nun zum Theil auch auf dem Chor als Sänger mitwirken; den 6 Lindt'schen Kindern ist eine Beihülfe an Geld ausgeworfen; Antonie Lindt wird als Hof-Discantistin angestellt; der Lautenmeister Durant erscheint abermals; in dem Castraten (Altist) Hans Paulus Kniebandt, der später die beste Convention bezog, ließe sich etwa einer der früher genannten, im Jahre 1707 nach Wien gesandten Sängerknaben vermuthen, wenn dem nicht das Taufbuch der Stadtpfarre widerspräche, das schon 1688 diesen Paulus als Sohn des Andreas Kniebandt

Inwohner von Eisenstadt, aufweist; es wäre demnach ein sehr alter Knabe gewesen, mit dem sich wiederum „täglich ein Maß Wein" eher vereinbaren ließe. Als Schlußstein reiht sich das Decret des genannten Kapellmeisters (Capellae Magister) Wenzel Zivilhofer an; er bezog einen Jahresgehalt von 320 Fl. sammt Quartiergeld, täglich ein Maß Wein, ein Paar Semmeln, jährl. 4 Klafter Holz und das übliche sonstige Deputat. Sie Alle sind wie vordem verpflichtet, mit ihrem Talent dem Fürsten aller Orten, in der Kirche und bei der Tafel zu dienen, der Kapellmeister überdies als Componist und ausübender Musiker. Die jährliche Ausgabe für diese Musikkapelle (die Naturalien in Geldeswerth berechnet und die Gehalte des Probst und zweier Kapläne inbegriffen) betrug 3068 Fl. 14 Kr. rhn.

Fürst Michael starb zu Wien am 24. März 1721 und wurde am 28. in Eisenstadt in der Gruft seiner Väter beigesetzt. In Ermangelung eines leiblichen Erben folgte ihm in der Regierung des Majorats sein Bruder Joseph, geb. am 12. Mai 1687, vermählt am 22. Mai 1707 mit Maria Octavia, Tochter des Reichsfürsten Georg Julius von Gilleis. Joseph's Regierung zählte nur nach Wochen; er starb schon am 7. Juni desselben Jahres.

Das Majorat kam nun an seinen Sohn Paul Anton, geb. am 22. April 1711. Da derselbe aber noch als unmündig unter Vormundschaft stand, regierte seine Mutter, der wir in Wien im Michaelerhause begegnet sind, wo sie gleichzeitig mit Haydn unter demselben Dache wohnte und auch daselbst am 24. April 1762 im 76. Lebensjahre starb.

Unter der Fürstin Maria Octavia wurde das früheste Conventional der fürstl. Musikkapelle angelegt und dieselbe reorganisirt; die jährlichen Ausgaben an Geld und Geldeswerth wurden zugleich auf 1479 Fl. 55 Kr., also unter die Hälfte des frühern Betrags, herabgedrückt. Der Stand der Kapelle war nun folgender: 1 Discantistin (Antonie Lindl), 1 Discantist (Paul Huszár, später Tenorist), 1 Altist (der Castrat Kniebandt), 2 Bassisten (Franz Payr, später Organist, und Joh. Georg Thonner). Des früheren Kapellmeisters geschieht keiner weiteren Erwähnung; auch kein Chorregent ist genannt, doch vertrat diesen Posten 7 Jahre lang aushülfsweise der erwähnte Bassist Thonner, der auch bei der Buchhalterei verwendet wurde und

erst 1761, 66 Jahre alt, starb. Das Orchester (2 Violinen, 1 Violon, 1 Fagott sammt Orgel) war ausschließlich durch die Brüder Lindt vertreten. Die Genannten bezogen reichliches Deputat, das ihren Gehalt in Geld häufig überstieg.[8]

Die wichtigste Ernennung unter der Fürstin war die eines Kapellmeisters, dessen Name vorerst nur aus den Quittungen ersichtlich ist. Die Nachrichten über diesen höchst eigenthümlichen Mann sind so spärlich, daß wir hier auch auf anscheinend geringfügige Einzelheiten Rücksicht nehmen müssen. Die Anstellung des Gregorius Josephus Werner als Kapellmeister datirt vom 10. Mai 1728; sein Gehalt betrug jährlich 400 Fl., nebst 28 Fl. Quartiergeld, nur zweimal während seiner langen Dienstzeit durch kleine Deputate ergänzt. Das Vorleben Werner's ist in tiefes Dunkel gehüllt; nichts deutet darauf hin, wo und wann er geboren und wo er seine Ausbildung genoß. Am nächsten liegt noch die Vermuthung, daß er, wenn auch nicht in Wien geboren[9], sich doch daselbst nicht blos vorübergehend aufgehalten hat. Dafür spricht zunächst seine Burleske „Der Wiener Tandelmarkt". Daß er etwa ein Schüler von Fux gewesen, dafür zeugen seine contrapunktischen Compositionen. Jedenfalls hat Werner diesen Meister hoch geschätzt, denn er schrieb sich dessen Missa canonica vollständig ab, wie er auch Messen von Caldara, Reutter u. A. copirte. Wie sehr sich Werner zu der strengen Schreibart hingezogen fühlte und sie mit seltener Ausdauer sich zu eigen zu machen bemühte, beweist seine noch vorhandene Abschrift eines im Jahre 1643 in Nürnberg erschienenen geschätzten Lehrbuchs der Tonkunst von J. A. Herbst.[10] Laut Quittung des fürstl. Hausmeisters in Wien wurden Werner am 15. Juni

---

8 Beispielsweise hatte der Fagottist Anton Lindt 34 Fl. Jahresgehalt, 8 Fl. Quartiergeld, 10 Fl. Holzgeld, 300 Pfd. Rindfleisch à 4 d. = 12 Fl.; 1 Schwein = 6 Fl., ½ Eimer Rüben, dito Kraut = 1 Fl., zusammen 71 Fl. (1 Fl. = 60 Kr.; 1 Kr. = 6 Denar.)

9 Die Pfarr-Register geben über Werner keinen Aufschluß.

10 Musica Poetica, sive compendium melopoëticum, das ist: Eine kurtze Anleitung, und gründliche Unterweisung, wie man eine schöne Harmoniam, oder lieblichen Gesang, nach gewiesen Praeceptis und Regulis componiren, und machen soll ꝛc. anjetzo publiciret und zum Druck verfertiget: durch Johann Andream Herbst, Capellmeistern in Nürnberg. MDCXXXXIII.

1728 zwei Wagen für ihn und für sein Gepäck zur Fahrt nach Eisenstadt gestellt. Vorher aber besorgte er noch den Ankauf eines Violoncells für den jungen Fürsten beim kais. Hof-Lautenmacher Anton Posch und einige Instrumente für den Kirchenchor, wie auch die Copiatur verschiedener Kirchenmusikalien von Schmidt, Fux, Oettl, Reinhard, Ziani, Paumann und Caldara, deren Anschaffung nahezu 400 Fl. betrug. (Auch hier deuten die Namen auf genaues Vertrautsein mit Wiener Verhältnissen.) Werner war ein fleißiger Mann; kaum in Eisenstadt angekommen, fing er an für Kirche und Kammer zu componiren und jedes Jahr vermehrte die Zahl seiner Arbeiten, die er sogar selbst in die einzelnen Stimmen auszog und das grobe Papier dazu aus freier Hand selbst rastrirte. Bald nach seiner Anstellung muß Werner geheirathet haben; auch hierüber führten die Nachforschungen nicht zum gewünschten Resultat. Seine Frau, Elisabeth, war so weit musikalisch gebildet, daß sie im Stande war, selbst zu unterrichten. Bei der Taufe des ersten Sohnes, geb. 11. Jan. 1731, vertrat der Fürst Pathenstelle; beim nächsten Knaben ließen sich Philipp Werner und seine Frau, Anna Maria, (möglicherweise die Eltern Werner's) in absentia durch Einwohner von Eisenstadt vertreten. Es folgten noch mehrere Kinder, von denen aber nebst den genannten keines die Eltern überlebte. Die Frau starb am 22. Sept. 1753, alt 48 Jahre. Nach dem Tode der Sängerin Antonie Lindt (1736) hatte Werner auf kurze Zeit zur Haltung eines Discant-Jungen nebst 24 Fl. Lehrgeld ein ansehnliches Deputat; nachdem dieses entfiel, bezog Werner von Nov. 1738 angefangen für beständig an Naturalien jährlich 15 Eimer Wein (à 3 Fl.) und 15 Metzen Korn (à 1 Fl.), ferner seit 1740 für seinen Knaben Paul Anton, der in der Kirche den Alt sang, 50 Fl. Nach dem Tode desselben sang Werner selbst den Alt [11] und bezog den genannten Extra-Gehalt fort. Im Jahre 1759 aber versagte seine Stimme gänzlich, nachdem schon vorher ihre Gebrechlichkeit die

---

11 Den Castraten gegenüber, die durch eine unnatürliche Procedur ihre ursprünglichen Stimmmittel zu erhalten wußten, gab es Sänger, die durch künstliche Ausbildung des Falsetts im Stande waren, die Aufgaben einer Altstimme auszuführen.

Anstellung einer Sängerin erheischte. In der Mitte der 40er Jahre wurden Werner jährlich vier Kremnitzer Ducaten (= 16 Fl. 80 k.) bewilligt zum Druck der Textbücher seiner Charfreitags-Oratorien, die seit 1729 alljährlich in der Schloßcapelle, beim h. Grabe in der Capelle der hochadeligen Chorfrauen bei St. Joseph (das spätere sogenannte Darmstädtische Haus) und auch in der Spitalscapelle abgesungen wurden. (Die letzte Quittung datirt Febr. 1761.) Im Jahre 1735 widmet Werner dem aus Frankreich zurückgekehrten Fürsten, der sich am 26. Dec. 1734 zu Luneville mit Maria Anna Louise, Marchesa von Lunati Visconti, vermählt hatte, ein größeres Werk, 6 Symphonien und 6 Sonaten für 2 Violinen und Baß umfassend; die umständliche und unterwürfige Dedication giebt zugleich in dem damals unvermeidlichen Chronogramm die genannte Jahreszahl. Im Nov. 1738 bittet Werner, der Fürst wolle „einige neue musikalische Stücke, 5 Symphonien und 1 Imitations-Concert aus denen ital. Sing-Arien" in Gnaden annehmen. Ihre Vorlage hatte noch einen besondern Grund: Werner unterbreitet zugleich die Klage, daß die ihm gnädigst bewilligten 15 Eimer Wein (Eisenstädter Hamb, d. i. Ausmaß) ihm, „aber gewiß nicht absichtlich, sondern aus Versehen", in heurigem (diesjährigem) Bergrecht-Wein ausgeliefert wurden, während doch alle andern Hofmusici einen dergleichen alten Wein beziehen; er bittet daher demüthig um Abhülfe, da ihm „wegen vielfältig sitzender Arbeit ein dergleichen junger unverjährter Wein an der Gesundheit höchst schädlich seye"; solcher Gnade sich würdig zu zeigen, werde mit unermüdetem Fleiße bemüht sein Sr. hochfürstl. Durchlaucht „unwürdiger Capellmaister". Da wir diesem wunderlichen Manne mit seiner anspruchslosen Treue und seinem derbbiedern Wesen nochmals begegnen werden, nehmen wir für diesmal von ihm Abschied. Der Ausspruch Lessing's: „Viele sind berühmt, viele verdienen es zu sein", trifft bei Werner insofern zu, als er jedenfalls das Zeug dazu hatte, unter andern Verhältnissen eine hervorragendere musikalische Stellung einzunehmen, als ihm beschieden war. Haydn war hierin glücklicher; die Zeiten hatten sich geändert, er konnte sich mit tüchtigen Musikern umgeben und sein Fürst lebte sozusagen nur für die Kunst und ließ es nicht an Anregung fehlen. Wie sehr Haydn seinen Vorfahr im Amte schätzte, obwohl ihn Werner einen „Mode-

hansl" und „G'sanglmacher" nannte, werden wir noch erfahren. [12] —

Paul Anton wurde im Jahre 1734 großjährig und trat somit das fürstliche Majorat an. Für unsere Aufgabe gewinnt seine Person eine besondere Bedeutung. Seine Mutter hatte in ihm unleugbar Sinn und Liebe für die Tonkunst genährt; er spielte auch selbst Violine und Violoncell und scheint einen der genannten Brüder, den Violinisten Joseph Lindt, von dem eine Rechnung für Instrumenten-Zurichtung vorliegt [13], zum Lehrer gehabt zu haben. Sein Interesse für Musik bezeugen vornehmlich noch vorhandene zahlreiche, von ihm in Wien, Dresden, Mailand, Rom und Neapel gesammelte Partituren von Opern, Serenaten, Pastoralen und Instrumentalwerken, über welche ein von Champée, Violinisten im Orchester der franz. Komödie im Theater nächst der Burg (siehe die Chronik) im Jahre 1759 verfaßter, kalligraphisch ausgearbeiteter und dem

---

12 Werner war in Eisenstadt gleichsam lebendig begraben. Walther (Music. Lexicon, 1732) führt ihn gar nicht an. Erst sein späterer schriftlicher Zusatz im eigenen Hand-Exemplar lautet: „Werner (Georg) ist jetzo (1736) Capellmeister beym Fürsten Esterhaß zu Wien." Gerber (Lexicon der Tonkünstler, 1792), also über 50 Jahre später, spricht von Werner, „hochfürstl. Esterhaßischer Kapellmeister zu Eisenstadt in Ungarn, um 1736, war vielleicht der Vorfahr unsers großen Haydn im Amte", und führt dann 2 komische Cantaten und 1 Instrumental-Composition an, die er in der 2. Aufl., IV. Theil, 1814, mit dem musikl. Instrumental-Calender ergänzt. Marpurg und Mattheson nennen Werner nirgends und wenn er sonst erwähnt ist, geschieht dies meistens nur im Hinblick auf seine Compositionen komischer Art. Ausführlicheres giebt Aloys Fuchs in der Allg. Wiener Musik-Zeitung, 1843, Nr. 85. Ein zweiter Aufsatz im folgenden Jahrgang, Nr. 56, stammt offenbar von einem Lokalvertrauten, aber in beiden Fällen wimmelt das Biographische von Irrthümern. Am verbreitetsten und mit aller Bestimmtheit erzählt war selbst unter den jüngern Mitgliedern der fürstl. Kapelle folgende Mähr: Haydn sei von Esterház herausgekommen, um seine ⅞ Messe G-dur zu produciren; sie mißfiel Werner derart, daß Haydn zu seiner Ehrenrettung einen zweiten Versuch machte und die bekannte (Cäcilien-?) Messe im strengen Stil schrieb und sie Werner vorlegte und von da an datirte sich dann Werner's Achtung für Haydn. Es gerügt, daran zu erinnern, daß die G-dur-Messe 1772, 6 Jahre nach Werner's Tod, geschrieben ist.

13 „Rechnung des Jos. Lindt, was vor des gnädigsten Fürsten Instrument wegen Zuricht ist aufgelegt worden" (dat. 1728).

kunstsinnigen Fürsten gewidmeter Katalog in franz. Sprache ebenfalls sich erhalten hat. Der Vermählung des Fürsten mit der Marchesa von Lunati Visconti aus Lothringen wurde schon gedacht. Die Ehe blieb kinderlos; die Fürstin starb zu Eisenstadt am 4. Juli 1782. Im Jahre 1750 übernahm der Fürst den Gesandtschaftsposten am neapolitanischen Hofe; vor und nach dieser Zeit hatte er sich im Erbfolge- und im siebenjährigen Kriege hervorgethan und stieg bis zur Würde eines Feldmarschalls. Zweimal stellte er seiner Monarchin ein ganzes wohlausgerüstetes Husarenregiment unentgeltlich zur Verfügung. In der reichverzierten Uniform seines Regiments, im blauen Dolman und geschmückt mit dem Ritterorden des goldenen Vließes sehen wir ihn denn auch im Schlosse zu Forchtenstein abgebildet, umgeben von 80 Offizieren seines Regiments in ebenso viel einzelnen nach dem Leben porträtirten Oelgemälden. Nahezu drei Jahrzehnte stand die Musikkapelle unter der Obhut dieses Fürsten; wir sehen sie in diesem Zeitraume stetig, wenn auch langsam vorwärts schreiten, doch bewegte sie sich immer noch in bescheidenen Dimensionen, eben groß genug, um den Kirchendienst und die Tafelmusik zu versehen und etwa mit Beiziehung von italienischen Sängern aus Wien ein Familienfest im fürstl. Hause mit einem größeren dramatischen Werk zu verherrlichen. So wurde im Jahre 1755 zum Geburtstag des Fürsten im Schlosse eine Ecloga Pastorale von Abbate Giov. Claudio Pasquini, Musik von Francesco Maggiore, aufgeführt, von der noch Textbuch und Partitur vorhanden sind. Daß diese kleine Kapelle im Stande war, auch Werner's Oratorien und Messen auszuführen, zeugt von der Tüchtigkeit jedes Einzelnen.

Kurz nach des Fürsten Regierungsantritt wurde das Orchester zum erstenmale mit Flöte, Oboe, Posaune und Pauke verstärkt und wer außerdem im Haushalt des Fürsten zu singen oder ein Instrument zu spielen verstand, sah sich, mit oder ohne seinen Willen, nach Bedarf in die Kapelle eingereiht.[14] So

14 Die Sitte, das dienende Personal zu häuslichen Musik-Productionen zu verwenden, war bekanntlich im vorigen Jahrhundert nichts Ungewöhnliches. Charakteristisch ist in dieser Beziehung eine Ankündigung der Wiener Zeitung

finden wir namentlich in den 50er Jahren mehrere Kanzleibeamte gleichzeitig als Musiker genannt. Bei der Tafelmusik und auf dem Chor halfen auch die Schullehrer der benachbarten Oerter Groß- und Klein-Höflein als Fagottisten aus; der Schloß-Schulmeister Jos. Diezl sang im Chor als Tenorist und war auch bei der Feldmusik eingereiht, und sein Weib war zugleich gehalten, den Kapellenchor zu frequentiren. Im Jahre 1754 war der Unterhalt der Kapelle (incl. Naturalien in Geld berechnet)[15] auf 2723 Fl. gestiegen. Den höchsten Gehalt bezog merkwürdigerweise der Pauker Adamus Sturm (sammt Naturalien 285 Fl.); ihm zunächst die beiden Oboisten Karl Braun und Anton Kreibig (200 und 227 Fl.). Durchschnittlich bezog jeder Musiker damals jährlich außer dem Gehalt in Geld an Naturalien 300 Pfd. Rindfleisch, 1 Stück Schwein, 9 Eimer Wein, 30 Pfd. Schmalz, 12 Metzen Korn und Weizen, 40 Pfd. Salz, 30 Pfd. Kerzen, 6 Klafter Holz und die übliche Aushülfe für die Küche. Der genannte Adamus Sturm (gest. 1771) diente dem Fürstenhause bei 30 Jahren und war, wie noch die erhaltene, obwohl stark verwitterte Grabschrift zeigt[16], einer jener wunderlichen Käuze, deren die Kapelle zu jeder Zeit Mehrere aufzuweisen hatte.

Am 1. Jan. 1759 erhielt das Sängerpersonal der Kapelle den bis dahin bedeutsamsten Zuwachs: Der bereits in der Chronik genannte Karl Friberth wurde als „Tenorist und Hofstaat-Musikus" angestellt; genau ein Jahr später, am 1. Jan. 1760, fand die Aufnahme der ihm ebenbürtigen Discantistin, Anna Maria Scheffstos als „Chor- und Cameral-Singerin" statt.

---

vom Jahre 1789: „In ein hiesiges Herrschaftshaus wird ein Bedienter gesucht, welcher die Violine gut spielen, und schwere Clavierconcerte zu accompagniren versteht."

15 Die Naturalien waren damals zu folgenden Preisen berechnet: 1 Pfd. Rindfleisch 5 k.; 1 Schwein 7 Fl.; 1 Pfd. Schmalz 20 k.; 1 Pfd. Salz 4 k.; je 1 Metzen Weizen 1 Fl. 50 Kr.; Korn 1 Fl.; Küchenspeise (Grünzeug) 3 Fl.; 1 Eimer Kraut und Rüben 1 Fl. 50 Kr.; 1 Eimer Wein 3 Fl.; 1 Klafter Holz 2 Fl. Außerdem noch Quartiergeld durchschnittlich 12—16 Fl. (Geldeswerth siehe Anm. 8.)

16 Die Grabschrift beginnt im Tone eines echten Hanswurstiaden: „Hier ruht Adamus Sturm — Der nie verheiratet war. — Er zog ins Todten-Reich — Noch fünfundsechzig Jahr" — —.

Der Fürst, erst jetzt stätig sich in Eisenstadt aufhaltend, war offenbar im besten Zuge, seine Kapelle zu verbessern. Der früher erwähnte Besuch beim Grafen Morzin und die Bekanntschaft mit Haydn's Compositionen mochte ihn vollends darauf aufmerksam gemacht haben, daß sein bereits alternder und kränkelnder Kapellmeister nicht mehr im Stande war, erhöhten Anforderungen zu genügen. Ein Ersatz war dringend geboten. Und wie im Leben die Umstände oft wunderbar ineinander greifen, so traf es sich auch hier, daß in eben diese Zeit die Auflösung der Morzin'schen Kapelle fiel. Der Fürst griff rasch zu und versicherte sich der Person des frei gewordenen gräfl. Musikdirectors, dem das dargebotene neue Asyl um so erwünschter sein mußte, als es ihn so unerwartet von der Sorge um den kaum erst errichteten eigenen Hausstand befreite. [17]

---

17 Obwohl es zwecklos und ermüdend wäre, in der Folge bei jedem bedeutenderen Moment in Haydn's Lebenslauf die mancherlei verbreiteten willkürlichen Ausschmückungen jedesmal zu widerlegen, sei doch hier der Anekdote gedacht, mit der Carpani (Le Haydine, p. 88) Haydn beim Fürsten Esterházy einführt. Sie wurde von Fétis (Biogr. univ. des Musiciens) aufgenommen und wird regelmäßig noch in neuester Zeit nacherzählt, z. B. in Schelcher's The life of Handel, engl. Uebersetzung, London 1857, p. 368; in Les Musiciens célèbres, par F. Clément, Paris 1868 (Artikel Haydn) etc. Es heißt: Fürst Esterházy habe bei Aufführung der Haydn'schen Symphonie beim Grafen Morzin den damals kranken Componisten nicht gesehen. Der Fürst wird später durch seinen Orchesterdirector Friedberg an Haydn erinnert. Friedberg räth Haydn eine Symphonie zu schreiben (es wird auch gleich eine „fünfte in C ¾" als solche bezeichnet). Bei der Aufführung ist der Fürst entzückt und fragt nach dem Componisten. „Von Haydn", antwortet Friedberg, indem er den zitternden Musiker vorstellt: „Quoi! la musique est de ce Maure? Ho bien! Maure, dès ce moment tu es à mon service. Comment t'appelles-tu? — Joseph Haydn. — Mais je me souviens de ce nom; tu es déjà de ma maison: pourquoi ne t'ai-je pas encore vu? Va, et habille toi en maître de chapelle; je ne veux plus te voir ainsi: tu es trop petit, ta figure est mesquine; prends un habit neuf, une perruque à boucles, le rasoir et les talons rouges; mais je veux qu'ils soient hauts, afin que ta stature réponde à ton mérite. Tu entends, va, et tout te sera donné." Und Haydn? . . . Der „Mohr" zog sich ehrerbietig in einen Winkel des Orchesters zurück, „songeant avec regret à la perte de ses cheveux et de son élégance de jeune homme." Diese Scene (ergänzt die Anekdote) trug sich am 19. März 1760 zu. — Die Haltlosigkeit der hier mitgetheilten Fabel ergiebt sich allein schon aus dem Umstande, daß

Ueber die vorausgegangenen Verhandlungen liegt zwar nichts Näheres vor, doch hat sich uns die in Wien am ersten Mai 1761 ausgefertigte „Convention und Verhaltungs-Norma" (Beil. V.) erhalten, die uns mit ihren vierzehn Paragraphen einen reichen Ersatz bietet. Demnach (§. 1) wurde „Er Joseph Heyden" als Vice-Kapellmeister in die Dienste des Fürsten Esterházy dergestalt aufgenommen, daß, während der bisherige Kapellmeister Gregorius Werner, „obwohl er hohen Alters und Kränklichkeit halber nicht wohl im Stande ist, seiner Pflicht gehörig nachzukommen, er dennoch in Ansehung seiner langjährigen, treu und emsig geleisteten Dienste als Ober-Kapellmeister verbleibt" und Joseph Haydn ihm, was die Kirchenmusik betrifft, subordinirt sein wird. In allen andern Fällen aber, wo immer Musikaufführungen stattfinden, werden sämmtliche Musiker an ihren Vice-Kapellmeister angewiesen. (Diese Ordnung zielt bereits auf eine vermehrte Thätigkeit der Kapelle, auf dramatische und auf Orchester- und Kammermusik-Aufführungen.) §. 2. Von dem nunmehr als Hausofficier angesehenen und gehaltenen Vice-Kapellmeister wird erwartet, daß er sich nüchtern und mit den ihm untergebenen Musikern nicht brutal, sondern bescheiden, ruhig und ehrlich aufzuführen wissen wird, wie es dem ehrliebenden Hausofficier eines fürstl. Hofstaates wohl ansteht. Daß ferner bei Productionen vor der hohen Herrschaft Er Vice-Kapellmeister sammt den Musikern allezeit in Uniform und nicht nur Er Joseph Heyden selbst sauber erscheine, sondern daß er auch seine Untergebenen dazu anhalte, daß sie ihrer ertheilten Vorschrift gemäß in weißen Strümpfen, weißer Wäsche, eingepudert und entweder in Zopf oder Haarbeutel, jedoch Alle durchaus gleich, sich sehen lassen. §. 3. Da die Musiker an ihn als ihren Vice-Kapellmeister angewiesen sind, wird Er Joseph Heyden sich um so exemplarischer aufführen, damit dieselben an seinen guten Eigenschaften ein Beispiel nehmen können, daher er auch jede Familiarität, Gemeinschaft in Essen, Trinken und andern Umgang zu vermeiden hat, um den ihm gebührenden Re-

---

die Esterházy'sche Kapelle weder damals noch je überhaupt einen Orchesterdirector Friedberg besessen hat. Wohl aber ließe sich annehmen, daß der Sänger Friberth, der davon gehört, daß Haydn frei geworden, den Fürsten an ihn erinnert haben mag.

spect nicht zu vergeben, sondern aufrecht zu erhalten und die Untergebenen zur schuldigen Parition um so eher zu vermögen, je unangenehmer etwaige Uneinigkeiten die Herrschaft berühren müßten. §. 4. Solle Er jede anbefohlene Composition sofort ausführen, jedoch Niemanden mittheilen, noch weniger abschreiben lassen, auch ohne eingeholte Erlaubniß für Andere nichts componiren. §. 5. Hat Er Joseph Heyden alltäglich in Wien oder auf den Herrschaften Vor- und Nachmittags im Antichambre zu erscheinen und abzuwarten, ob eine Musik anbefohlen sei und dafür zu sorgen, daß alle Musiker zu rechter Zeit erscheinen und zu spät Kommende oder gar Abwesende zu notiren. §. 6. Wird Er etwaige Uneinigkeiten und Beschwerden unter den Musikern nach Möglichkeit zu schlichten trachten, um der hohen Herrschaft in unbedeutenden Fällen keine Ungelegenheit zu verursachen, und nur dann, wann etwas besonderes vorfalle, welches Er Joseph Heyden nicht selbst im Stande sei, auszugleichen oder zu vermitteln, darüber an die hochfürstl. Durchlaucht berichten. §. 7. Hat Er Vice-Kapellmeister auf Erhaltung der Musikalien und musikalischen Instrumente zu achten und für dieselben zu haften. §. 8. Wird Er Joseph Heyden gehalten, die Sängerinnen zu instruiren, damit sie das in Wien mit Mühe und Unkosten von vornehmen Meistern Erlernte auf dem Lande nicht wieder vergessen; auch habe er sich selber in unterschiedlichen Instrumenten, deren er kundig ist, brauchen zu lassen. §. 9. Wird ihm eine Abschrift der Convention und Verhaltungs-Norma zugestellt, damit er seine ihm Untergebenen darnach anzuhalten wisse. §. 10. Uebrigens lasse man all' seine schuldigen Dienste seiner Geschicklichkeit und seinem Eifer über und erachte es um so weniger nöthig, jene zu Papier zu setzen, als die durchlauchtige Herrschaft ohnedem gnädigst hoffet, daß Er Joseph Heyden jederzeit und aus eigenem Antrieb nicht nur obenerwähnte Dienste, sondern auch alle sonstigen Befehle, die ihm nach Erforderniß in Zukunft aufgetragen werden sollten, aufs genaueste beobachte, wie auch das Orchester auf solchem Fuß und in so guter Ordnung erhalte, daß es ihm zur Ehre gereiche und er sich der fernern fürstlichen Gnade würdig machen werde. In Voraussetzung dessen werden ihm (§. 11) jährlich 400 Fl. rhn. von der hohen Herrschaft hiermit accordiret und solle (§. 12) Er Joseph Heyden überdies auf denen Herrschaften den Officiers-

tisch oder einen halben Gulden tägliches Kostgeld erhalten. (Im Conventional ist auch „jährlich eine Uniform" verzeichnet.) Ist (§. 13) diese Convention mit ihm Vice-Kapellmeister vom 1. Mai 1761 angefangen wenigstens auf drei Jahre dergestalt beschlossen worden, daß, im Fall Er Joseph Heyden nach dieser Zeit sein Glück weiters machen wolle, er seine diesfällige Intention ein halbes Jahr voraus kund zu machen schuldig sei. Ingleichen verspricht die Herrschaft (§. 14) ihn Joseph Heyden nicht nur in der gegebenen Frist in Dienst zu behalten, sondern solle ihm auch nach geleisteter vollkommener Satisfaction die Exspectanz auf die Ober-Kapellmeisterstelle zu Theil werden, widrigenfalls es aber der hohen Herrschaft allezeit frei steht, ihn auch während der Dienstzeit zu entlassen. —

Dieses Document bedarf keines Commentars; es gewährt uns einen gründlichen Einblick in die Hausordnung dieser, später so berühmt gewordenen Musikkapelle. Viel wird von Haydn verlangt: er soll Dirigent, Componist, Schiedsrichter, Aufseher und Instructor zugleich sein; im Uebrigen erwartet man von seinem Eifer, daß er die Kapelle auf eine Höhe bringe, die ihm zur Ehre gereiche. Nun! diese Erwartung hat der „ehrliebende Hausofficier" in glänzender Weise erfüllt. Das Fürstenhaus bot ihm ein Gastgeschenk — Er ließ dafür ein schöneres zurück. Mit seinem Eintritt war auch die Stätte geweiht, und nun: „Nach hundert Jahren klingt sein Wort und seine That dem Enkel wieder." Wohl selten hat sich das Wort des Dichters so glänzend bewahrheitet.

Das stete Er, womit der neue Kapellmeister apostrophirt wird, hatte zu jener Zeit durchaus nicht das Abstoßende und Verletzende[18], das unsere Zeit demselben beilegt. Auch Friedrich der Große bediente sich desselben seinem neuen Kapellmeister Reichardt gegenüber, den er anfangs sogar mit „Ihr" (das dem Unterthan galt) anredete. Mit seinen Musikern, selbst mit denen, die ihm täglich accompagnirten und zu denen die vorzüglichsten Künstler zählten, machte der König wenig Federlesens. „Laßt die Musikanten herein!" herrschte er die dienen-

---

18 Der junge Dittersdorf wußte allerdings seinem Vorgesetzten, dem Grafen Sperl, derb darauf zu antworten. Dittersdorf's Lebensbeschreibung, 1801, S. 127.

den Kammerhusaren an.[19] Gleich diesem „Er" heißt es jahrelang in den Amtsberichten des fürstl. Wirthschaftsrathes und in den Verordnungen des Fürsten kurzweg „der Hayden". Es bedurfte des Anstoßes von außen, um hier eine Aenderung zu erzielen, denn als nach seiner Rückkehr von London dem ruhmgekrönten Manne diese Mißachtung von Seite des damaligen Fürsten denn doch zu viel wurde und er sich darüber bei seiner hohen Gönnerin, der Fürstin Maria Josepha Hermenegild bitter beklagte, hieß es von da an in Dienstangelegenheiten immer: „Herr von Haydn" und öfters auch „Wohledelgeborner" oder „Lieber Kapellmeister von Haydn".

Haydn's körperliche Erscheinung können wir uns schon jetzt gegenwärtig halten. Wir haben ihn uns in Uniform zu denken, im lichtblauem Frack mit silbernen Schnüren und Knöpfen, Weste ebenfalls hellblau und mit Silberborden besetzt, nebst gestickter Halskrause und weißer Halsbinde. So stellt ihn ein, etwa gegen Ende der 60er Jahre verfertigtes Oelgemälde (wahrscheinlich von Grundmann) in Esterház dar, in dem ihm jedoch stark geschmeichelt ist. Der überlieferten Beschreibung entspricht zunächst weit eher ein ums Jahr 1770 auf Holz gemaltes Bild von J. A. Gutenbrunn, das in einem vorzüglichen Kupferstiche (in Punktirmanier) von Luigi Schiavonetti in London, und einer lithographirten Nachbildung bei Paterno in Wien erschien. (Ein Nachstich von J. Jenkins, bei Thomas Kelly in London, hat keinen künstlerischen Werth.) Haydn erscheint hier im Civilanzuge etwas vorwärts gebeugt vor einem Clavier sitzend; seine Linke ruht auf den Tasten des Instrumentes, während die leicht erhobene Rechte eine Feder hält und er träumerisch ernst seinen Ideen nachzusinnen scheint. Wie immer, auch außer Dienst, trägt sich Haydn hier einfach und reinlich; also gekleidet, war er zu jeder Minute vorbereitet, Gäste zu empfangen oder vor seinem Fürsten erscheinen zu können.

Die besten Porträts von Haydn bestätigen, was Dies und Griesinger und Andere über Haydn's Erscheinung berichten. Seine Statur war etwas unter mittelmäßiger Größe, stämmig und von derbem Knochenbau; auch schien die untere Hälfte der Figur

---

19 „J. Fr. Reichardt" von H. M. Schletterer, 1865, S. 261 u. 269.

zu kurz gegen die obere, wozu seine Art sich zu kleiden beitragen mochte. Seine Gesichtszüge waren ziemlich regelmäßig, voll und stark gezeichnet und hatten etwas Energisches, fast Herbes, konnten aber im Gespräch durch den Blick und ein anmuthiges Lächeln einen überaus milden und lieblichen Ausdruck gewinnen. Im gewöhnlichen Umgang sprach aus der ganzen Physiognomie und Haltung Bedächtlichkeit und ein sanfter Ernst, der eher zur Würde hinneigte. Laut lachen hörte man ihn nie. Der Blick war beredt, lebhaft, doch mäßig, gütig und einladend; aus diesen dunkelgrauen Augen sprach die reinste Herzensgüte, die nur Wohlwollen kannte. „Man mag mir's ansehen, daß ich's mit Jedermann gut meine", sagte Haydn von sich selber. Die Stirne war breit und schön gewölbt, erhielt aber ein sehr kurzes Verhältniß durch die Art, wie Haydn seine Perücke trug, welche, nur zwei Finger breit über den Augenbraunen entfernt, den obern Theil der Stirne verdeckte. Dieser Perücke mit Zopf und einigen Seitenbuckeln bediente sich Haydn Zeitlebens; die Mode hatte keinen Einfluß auf die Form, Haydn blieb ihr treu bis in den Tod. Da der Meister an einem Polypen litt (wie wir gesehen haben, ein Erbtheil seiner Mutter), so war der untere Theil der Nase unförmlich aufgetrieben und obendrein, wie alle übrigen stark gebräunten Gesichtstheile, mit Pockennarben bedeckt. Dazu trat noch eine derbsinnliche, vortragende Unterlippe und ein massiv breiter Unterkiefer. Haydn's Kopf bot somit ein wunderliches Gemisch von Anziehendem und Abstoßendem, Genialem und Trivialem, welches Lavater, der in seiner Porträtsammlung auch Haydn's Schattenriß besaß, zu der Charakteristik veranlaßte:

„Etwas mehr als Gemeines erblick' ich im Aug' und der Nase
Auch die Stirne ist gut; im Munde was vom Philister."

Haydn hielt sich selbst für häßlich und begriff es daher um so weniger, daß er in seinem Leben von so manchem schönen Weibe geliebt worden sei. „Meine Schönheit konnte sie doch nicht verleiten?!" So äußerte er schalkhaft, er, der gleichzeitig freimüthig eingestand, daß er hübsche Frauen immer gern gesehen habe und der ihnen auch immer etwas Artiges zu sagen wußte.

Haydn sprach im breiten österreichischen Dialekt; die Stimme

klang mehr hoch als tief und näselte etwas in Folge des erwähnten Uebels. In der französischen Sprache hatte er wenig Fertigkeit, dafür aber sprach er italienisch geläufig und gerne. Bereits ein Sechziger, veranlaßte ihn der Aufenthalt in London, sich auch mit der englischen Sprache vertraut zu machen. Latein hatte er soweit inne, um seinen Fux'schen Gradus ad Parnassum im Original studiren und die Meßtexte seiner Kirche musikalisch bearbeiten zu können. Der ungarischen Sprache war Haydn trotz seines langjährigen Aufenthalts im Lande der Magyaren nicht mächtig, da in jenen Orten, wo er lebte, vorwiegend deutsch gesprochen wurde; im fürstlichen Hause war ebenfalls deutsch die Hofsprache und nur die Dienerschaft sprach unter sich in der Landessprache.

Obwohl mehr ernster, ruhiger Gemüthsart, liebte es Haydn, dem Gespräch eine launige Wendung zu geben und gelegentlich auch eine heitere Anekdote einzuflechten. Seine natürliche Bescheidenheit ließ es nicht zu, daß die mächtigsten Triebfedern, die ihn beseelten, Ehre und Ruhm, bei ihm in Ehrsucht ausarteten. Er betrachtete sein Talent nicht als sein eigenes Werk, sondern als ein Geschenk des Himmels, dem er sich dankbar bezeigen zu müssen glaubte, womit auch seine Religiosität im Einklange stand. Den Kindern war Haydn von Herzen zugethan und diese wieder hingen an ihrem „Haydn-Papa" (wie sie ihn nannten) mit ganzer Seele. Haydn hatte auch immer in seinen Taschen Süßigkeiten in Bereitschaft und jeder Gang ins Freie bot ihm Gelegenheit zu neuen Eroberungen unter der dankbaren Kinderschaar. Von Haydn's glücklicher Gabe, seine Schalksnatur, seine humoristische Laune auf seine Compositionen zu übertragen, werden wir zahlreiche Beispiele kennen lernen. Seines eigenen Werthes war er sich wohl bewußt und freute ihn ein aufrichtiges Lob, doch vertrug er keine Schmeichelei und zeigte sich in solchen Fällen selbst schroff. Wohlwollend gegen Jedermann, war er wohl auch empfindlich, wenn er merkte, daß man seine Güte mißbrauchen wollte; er wurde dann selbst reizbar und ließ seiner Ironie freien Lauf.

Soviel einstweilen im Allgemeinen über Haydn's Persönlichkeit, wie sie uns in den mittlern Jahren seines Lebens entgegentritt.

Am 18. März 1762 starb Paul Anton. In Ermangelung

leiblicher Erben folgte ihm in der Regierung sein Bruder Nicolaus Joseph (gewöhnlich nur mit dem ersten Taufnamen genannt). Dieser Fürst, dem man wegen seiner vorherrschenden Liebe zu Pracht- und Glanzentfaltung, gleich Lorenzo di Medici, den Beinamen „der Prächtige" gab, war am 18. Dec. 1714 geboren und seit 4. März 1737 vermählt mit der Freiin Marie Elisabeth, Tochter des Reichsgrafen Ferdinand von Weißenwolf. Haydn versah sein Amt nahezu drei Jahrzehnte unter Nicolaus, der ihm der sympathischste der vier Fürsten war, denen er im Verlauf von fast einem halben Jahrhundert diente. Wir müssen ihm daher ganz besondere Aufmerksamkeit schenken.

Fürst Nicolaus, der unter Maria Theresia im Jahre 1770 den Marschallsstab empfing, war ein leidenschaftlicher Freund der Kunst und Wissenschaft auf fast allen Gebieten derselben. Edelmuth, Herzensgüte und Wohlwollen waren die hervorragendsten Eigenschaften seines Charakters. Auch wenn wir diese Vorzüge nicht schon durch seine Handlungen bestätigt fänden, müßten wir ihn im Bilde lieb gewinnen, das ihn, in der Inhaber-Uniform seines Infanterie-Regiments, geschmückt mit dem Commandeurkreuz des Maria-Theresia-Ordens und dem goldenen Vlies-Orden, als einen Mann von zierlichem Wuchs und edler Haltung, von frischer Gesichtsfarbe und freundlichem mildem Ausdruck in den fein geschnittenen Zügen so anziehend darstellt.[20] Des Fürsten Erscheinen bei Hoffestlichkeiten war glänzend; der Reichthum an Juwelen, mit denen seine Uniform bedeckt war, wurde sprichwörtlich. Seine Besuche in Wien aber wurden später immer seltener; der Aufenthalt daselbst wurde ihm nachgerade verhaßt. Rasch und oft unerwartet verließ er die Stadt und zog sich auf eines seiner Schlösser, am liebsten nach Eszterház zurück, wo er der Kunst lebte und zur Erholung der Jagd und dem Fischfang nachging.

Seine Kapelle fand in ihm einen gerechten und zur Unter-

---

20 Goethe, der den Fürsten im Jahre 1764 in Frankfurt a. M. bei der Wahl und Krönung des Erzherzogs Joseph zum röm. Könige sah, sagt über ihn: „Fürst Eszterházy, der böhm. Gesandte, war nicht groß, aber wohlgebaut, lebhaft und zugleich vornehm aufmerksam, ohne Stolz und Eitelkeit. Ich hatte eine besondere Neigung zu ihm, weil er mich an den Marschall von Broglio erinnerte." Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit.

stützung stets bereiten Herrn. Während der ganzen Dauer seiner Regierung bilden die Protokolle, meistens mit dem Wahlspruch beginnend: „Gott mit Uns!" eine fortgesetzte Kette von Erledigungen, auf Geld- und Naturalien-Anweisungen Bezug nehmend; nur selten findet sich ein abschlägiger Bescheid. Doch wußte der Fürst nöthigenfalls auch Strenge zu üben und einzelne Mitglieder wegen Dienstvergehungen oder respectwidrigen Betragens halber selbst mit Arrest zu bestrafen. Seine Güte jedoch kannte keines andauernden Groll; der Bestrafte war bald wieder der Beschenkte. Sein persönliches Interesse an den Musikproductionen war von wesentlichem Einfluß auf deren Vorzüglichkeit. Die schon von seinem Vorgänger angestrebten erhöhten Ansprüche auf die Leistungen seiner Kapelle fanden in regelmäßigen Gesammtproben, in Kammermusik-Uebungen und bald auch in der Lösung dramatischer Aufgaben ihren Ausdruck. Der Fürst selber spielte mit Vorliebe das Baryton, ein nun längst verschollenes, durch das praktischere Violoncell verdrängtes Saiteninstrument, für das bekanntlich Haydn eine Reihe Compositionen schrieb und das wir eingehender noch werden kennen lernen.

Das Verhältniß Haydn's zu diesem Fürsten, der, kaum zur Regierung gelangt, seinen Gehalt um die Hälfte erhöhte und den Meister noch im Tode großmüthig mit einer Pension bedachte, war ein ungetrübt herzliches. Der Fürst gab seinem Kapellmeister wiederholte Beweise seiner Werthschätzung und Zufriedenheit und seine Theilnahme ermunterte ihn zu immer größeren Schöpfungen. Wohl entschlüpften dem Meister hin und wieder Klagen über seine Abgeschiedenheit und sehnsüchtig waren seine Blicke immer wieder auf Italien gerichtet, doch ein Wort, ein gelegentliches in zarter Weise ertheiltes Geschenk beschwichtigte ihn rasch und fester wie zuvor hielt er fest zu seinem Herrn, bei dem er, wie er ja selbst sagte, „zu leben und zu sterben" wünschte. Und diese Worte des Mannes hallten noch in der Brust des Greises wieder, der in den letzten Lebenstagen mit dankbarem Herzen des „gütigen und großmüthigen" Fürsten Nicolaus gedachte.

Wie sehr wurde Haydn von seinem Bruder Michael um diese fürstliche Huld und anregende Theilnahme beneidet. „Gebt mir Texte (sagte er oft) und verschafft mir die er-

munternde Hand, wie sie über meinem Bruder waltet, und ich will nicht hinter ihm zurück bleiben." — Man hat es versucht, das Verdienst des fürstlichen Hauses um das geistige und leibliche Wohl Haydn's abzuschwächen: Haydn sei ausgenutzt worden, er habe seine Kraft bei Ueberbürdung von Aufgaben, die weit öfter den Stempel von Gelegenheits- als von Compositionen tieferen Gehaltes annehmen mußten, nutzlos verschwendet; er habe durch seine Abgeschiedenheit jeden Maßstab verloren, sein Talent zu messen und sei seine Anstellung überhaupt ihm eher hinderlich als fördernd gewesen. Manches trifft allerdings zu und ist zu beklagen. Dennoch aber muß man es dem fürstlichen Hause Dank wissen, daß es dem Meister einen entsprechenden Wirkungskreis bot, obendrein zu einer Zeit, da sein Name noch keineswegs bekannt war. Die angeführten Schattenseiten boten auch ihre Vortheile. Eben diese Abgeschlossenheit trug zur Originalität des Meisters bei. Neue Erscheinungen in seiner Kunst blieben ihm trotzdem nicht fremd; sie fanden ihren Weg nach Ungarn oder der Meister lernte sie bei seinen Besuchen in Wien kennen. Keinem andern Kapellmeister stand so unumschränkt zu jeder Stunde sein Orchester zu Gebote, um ebe fertig gewordene Compositionen zu probiren und sich ihre Wirkung zu versichern. Haydn selber war weit davon entfernt, jeder Arbeit eine Bedeutung beimessen zu wollen; was er für werth hielt, das fand seinen Weg auch ins ferne Ausland. Es ist eine grundfalsche, noch in neuester Zeit immer wieder ausgesprochene Ansicht, als habe erst die Reise nach London die Welt auf ihn aufmerksam gemacht. Haydn's Name war im Gegentheil schon im 70. und 80. Jahrzehnt allüberall bekannt und geschätzt. Von allen Seiten kamen ihm Aufträge von Verlegern zu und war er es, der ihnen Bedingungen vorschrieb. Allerdings konnte er nicht von Ueberfluß reden, aber an der Seite einer weniger verschwenderischen Frau wäre seine pekuniäre Lage noch immer eine mehr zufriedenstellende gewesen. Wo war der Fürst, der, gleich Nicolaus, dem von Haydn so hoch verehrten Mozart ein Haus aufgebaut, der ihn der jammervollen Nothwendigkeit des Lectionengebens enthoben hätte? Haydn selber war mit seiner äußern Lage zufrieden und obwohl sein eigener Ausspruch über dieselbe mehr der Zeit angehört, die er erst später vorzugsweise in Esterház verlebte, dürfen wir denselben

doch auch auf die erst verlebten Jahre in Eisenstadt und auf seine Stellung überhaupt beziehen, über die er sich zu Griesinger (S. 24) äußert: „Mein Fürst war mit allen meinen Arbeiten zufrieden, ich erhielt Beifall, ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen; ich war von der Welt abgesondert, Niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irre machen und quälen, und so mußte ich original werden."

Längst schon, nachdem Haydn's Name weltberühmt war, blendeten ihn die genossenen Ehren so wenig, daß er nach wie vor im persönlichen Verkehr mit Fürsten und mit dem höchsten Adel stets eine gewisse Grenze inne zu halten wußte. Auch hierüber äußerte er sich zu Griesinger (S. 103): „Ich bin mit Kaisern, Königen und vielen großen Herren umgegangen und habe manches Schmeichelhafte von ihnen gehört: aber auf einem vertraulichen Fuße will ich mit solchen Personen nicht leben und ich halte mich lieber zu Leuten von meinem Stande." Man hat noch in jüngster Zeit Haydn einen „fürstlichen Bedienten" genannt. Diese Bezeichnung ist ungerecht; soll man darunter eine Creatur verstehen, die sich vor ihrem Vorgesetzten nur zu krümmen weiß, so war Haydn das grade Gegentheil. Er war sich seines Werthes sehr wohl bewußt und hatte nicht nöthig, im Umgang mit Hochgestellten sich etwas zu vergeben. Von zahlreichen Beispielen, die das Gehässige des angeführten Ausdrucks widerlegen können, diene hier zum Beleg eine Anekdote aus dem spätern Leben Haydn's, die mehrere, seither verstorbene Mitglieder der Kapelle miterlebten und übereinstimmend erzählten. Bei einer Generalprobe, der Fürst Nicolaus (d. h. der im Jahre 1794 zur Regierung gelangte) beiwohnte, machte derselbe einige tadelnde Bemerkungen. Gereizt erwiderte Haydn: „Fürstliche Durchlaucht! dies zu verstehen, ist meine Sache." Da erhob sich der Fürst und, seinem Kapellmeister einen ungnädigen Blick zuwerfend, verließ er den Saal zum Schrecken der Musiker, die alle mit begeisterter Liebe an Haydn hingen. [21]

---

21 Dr. Franz Lorenz: Haydn, Mozart und Beethoven's Kirchenmusik. Breslau 1866, S. 29. — Eine ähnliche Anekdote erzählt Picquot: Der Com-

Der Stand der fürstl. Musikkapelle war zur Zeit, als sie Haydn übernahm, nichts weniger als bedeutend. Wenn Carpani von einem „großen" oder „auserlesenen und zahlreichen Orchester" spricht[22], so hat er dabei die später selbst erlebte glänzendste Periode der Kapelle vor Augen. Sie zählte beim Eintritte Haydn's 3 Violinisten und je 1 Cellisten und Contrabassisten; die Bläser wurden von der Feldmusik herübergeholt. Der Chor (wenn man ihn bei diesem so geringen Zahlenstand überhaupt so nennen darf) war aus 2 Sopran, 1 Alt, 2 Tenor und 1 Baß zusammengestellt. Dieses Gesangspersonal bildete zugleich (mit Ausnahme des Tenoristen Friberth) den Kirchenchor, der zur Begleitung außer dem Organisten nur 2 Violinen, 1 Violoncell und 1 Violon hatte. In demselben Monat, in dem Haydn eintrat, wurden als „neue Musici" 2 Oboisten und 2 Fagottisten und bald darauf auch 1 Flötist und 2 Waldhornisten neu aufgenommen; außerdem noch ein Violinist[23] und der einzige Cellist Sig. Ostettner durch neue Mitglieder ersetzt und die Kapelle mit zwei weiteren Violinspielern vermehrt.

Bei Uebernahme der Kapelle durch Fürst Nicolaus wurde dieselbe am 1. Juli 1762 regulirt und zugleich die von Paul Anton hinausgegebene Vorschrift und Verhaltungs-Norma (wie sie auch Haydn's Decret umfaßt) bestätigt und auf sie hingewiesen. Es begann nun für die Kapelle gleichsam eine neue Epoche; bisher fast nur auf den Kirchendienst und auf die Tafelmusik beschränkt, traten, wie oben erwähnt, größere Orchester-, Kammer- und Theatermusik in den Vordergrund. Die Kapelle zählte nun folgende Mitglieder:

---

penist Luigi Boccherini sagte einst zum Könige Charles IV. von Spanien, der dessen Musik mit dem Ausrufe „C'est pitoyable, misérable!" wegschleuderte: „Sire, avant de porter un tel jugement, il faudrait s'y connaître", worauf ihn der König, ein robuster Mann, am Kragen packte und zum Fenster hinab zu werfen drohte. Nur dem Zuruf der Prinzessin hatte Boccherini sein Leben zu danken. Picquot, Notice sur la vie et les ouvrages de L. Boccherini. Paris 1851, p. 14.

22 Carpani, Le Haydine „una scelta e numerosa orchestra" p. 87. — „Alla testa di una grande orchestra", p. 94.

23 Der 78jährige Karl Lindt, der letzte der in den 20er Jahren genannten Brüder; er starb am 27. Nov. 1761.

Violiniſten:	Luigi (Aloyſius) Tomaſini. Franz Guarnier. Joh. Georg Heger. Franz Rigſt (zugleich Kaſtner, d. i. Rentmeiſter). Joh. Adam Sturm.
Violoncelliſt:	Joſeph Weigl.
Contrabaſſiſt:	Anton Kühnel.
Flötiſt:	Franz Sigl.
Oboiſten:	Joh. Michael Kapfer. Joh. Georg Kapfer.
Fagottiſten:	Joh. Hinterberger. Joh. Georg Schwenda (zugleich Violoniſt).
Waldhorniſten:	Joh. Knoblauch. Thadäus Steinmüller.

(Die 6 Letztgenannten bildeten zugleich die Feldmuſik.)

Discantiſtinnen:	Anna Maria Scheffſtos (nachmals verehelichte Weigl). Barbara Fux (nachmals verehelichte Dichtler).
Altiſtin:	Eleonore Jäger.
Tenoriſten:	Karl Friberth. Joſ. Diezl.
Baſſiſt:	Melchior Grießler (zugleich Violiniſt).
Organiſt:	Johann Novotny.

Tomaſini und Heger ausgenommen, die anfangs nur 200 und 150 Fl. bezogen, hatte jedes Orcheſtermitglied 240 Fl. Jahresgehalt und alle Jahre eine Uniform nach Vorſchrift oder 60 Fl., nebſt Naturalien, jedoch mit dem ausdrücklichen Zuſatz: „daß dieſelben ſich mit ſolchem Gehalt begnügen und Uns nicht mehr beunruhigen ſollen". Jedes der Feldmuſik zugetheilte Mitglied hatte endlich noch zur Zeit der Anweſenheit zu Eiſenſtadt, Kitſee oder auf andern fürſtlichen Herrſchaften täglich 17 Kr. Koſtgeld.

Haydn hatte nun alle Hände voll zu thun; Inſtrumente wurden nachgeſchafft und ausgebeſſert, Muſikalien und Käſten zu deren Aufbewahrung angeſchafft, eine proviſoriſche Bühne errichtet, Compoſitionen geliefert, Proben abgehalten, Streitigkeiten geſchlichtet und Bittgeſuche an den Fürſten begutachtet und befürwortet. Und wie beſcheiden und zaghaft wagt der junge Kapellmeiſter die fürſtliche Kaſſe in Anſpruch zu nehmen, wie winzig nimmt ſich, im Vergleich zu den horrenden Rechnungen, die ſpäter der Concertmeiſter Hummel zu ſtellen wußte,

solch' eine Specification über gemachte Auslagen aus.[24] Ja noch mehr: allem Anschein nach hatte es Haydn bei seiner umfangreichen und wie zu vermuthen ersten für das fürstl. Haus componirten Symphonie nicht gewagt, deren vollständige Copiatur-Unkosten auf Rechnung des Fürsten zu setzen, denn er half selbst mit, wie er überhaupt auch später es nicht unter seiner Würde hielt, Stimmen zu ergänzen und zu revidiren. — Am meisten machten dem Meister die Dienstvergehungen seiner lebenslustigen Untergebenen zu schaffen; Manche wurden abgesetzt, auf Bitten Haydn's wieder angenommen, abermals entlassen und endlich doch wieder und häufig selbst mit erhöhtem Gehalt angestellt. Die Nachsicht und Milde des Fürsten machte die Mitglieder leichtsinnig; sie blieben über die Urlaubszeit aus oder entfernten sich überhaupt ohne Erlaubniß und ließen sich selbst in ihrem Betragen Verstöße zu Schulden kommen. Da gab es denn Strafen, Abzüge am Monatsgehalt, Einsperrungen und augenblickliches Ausstoßen aus der Kapelle. Wahrhaft rührend und herzgewinnend sind dann die Gesuche Haydn's, wenn er um Nachlaß der Strafe für solche bittet, die eben nur der Leichtsinn zum Ungehorsam verleitete. In langer Bittschrift wendet sich der Meister hier an das Herz des Fürsten, weiß alle möglichen Entschuldigungen zu Gunsten seines Clienten vorzubringen und sucht, wenn er schon alle Gegengründe erschöpft hat, dem Fürsten selbst von der schwächsten Seite beizukommen. So baut er einmal, um recht sicher zu gehen, geradezu auf dessen unersättliche Liebe zu immer neuen Musikstücken für das Baryton, des Fürsten Lieblingsinstrument; schickt ein mit Wärme geführtes Wort für drei mit empfindlichen Strafen bedrohte Musiker voraus und, indem er sich des Fürsten „unterthänigst gehorsamster Haydn" unterzeichnet, fügt er, dem Fürsten gar nicht Zeit zur Ueberlegung lassend, unmittelbar die Schmeichelworte bei: „so nach denen Feyertägen sich unterfangen wird,

---

24 Hier z. B. eine der frühesten: Specification was ich Endes-Unterzeichneter an verschiedenen Music-Requisiten beygeschafft habe. Instrumenten-Ausbesserung: Oboe, Engl. Horn, Fagott, Violinen und Violin-Bögen und Saiten, Notenpapier 4 Buch (3 Fl. 12 Kr.), Paffetl (Violoncell), Musicalien-Kästen, dem Schlosser dabei ꝛc. Summa 28 Fl. 26 Kr.

25. Juny 1762. Jos. Haydn.

Euer hochfürstlichen Durchlaucht neue Trio auf den Baridon einzuhändigen".

Oben erwähnte fünfsätzige Symphonie C-dur, von der nebst den Orchesterstimmen auch die autographe Partitur vorhanden ist, zeigt augenfällig, wie Haydn damit gleich etwas Rechtes und Ungewöhnliches bieten wollte, denn der Fall, ein selbstständiges dramatisch gehaltenes Recitativ für zwei Principal-Violinen einzuschalten, steht ganz vereinzelt da. Unzweifelhaft hat dazu das Engagement Tomasini's Veranlassung gegeben und wir sehen zugleich, was er diesem kaum 20jährigen Künstler bieten durfte. Diese Symphonie ist sonderbarerweise in Breitkopf's Katalog nie angezeigt, wohl aber bei Westphal in Hamburg (1782) und Joh. Traeg in Wien (1799), bei beiden in Abschrift zu haben. Haydn gab derselben die Benennung „Le Midi" und schrieb dann auch eine Symphonie „Le Matin" betitelt und ein Concertino „Le Soir". Erstere, Le Matin, D-dur, für 12 concertirende Stimmen, erschien ebenfalls bei den Genannten; Letzteres, G-dur $^3/_8$, gleichfalls für zwei obligate Violinstimmen, ist im Jahre 1767 bei Breitkopf in Abschrift erschienen und trägt der letzte Satz die Aufschrift „la tempesta". Dies sagt (S. 44), Haydn sei vom Fürsten beauftragt worden, „die vier Tageszeiten" zum Vorwurf einer Composition zu wählen und er habe sie in Form von Quartetten gesetzt, die sehr wenig bekannt seien. Vielleicht sind damit die erwähnten drei Orchesterstücke gemeint.

Le Midi, das wahrscheinlich älteste noch erhaltene Autograph einer Haydn'schen Symphonie, trägt bereits, wie auch einige aus dem Jahre 1760 noch vorhandene autographe Musikstücke die Ueberschrift „In Nomine Domini" und schließt mit „Laus Deo". Auch hier offenbart sich Haydn's frommer Sinn, der, gleich Sebastian Bach's J. J. (Jesu juva), jedes Werk unter dem Schutze seines Schöpfers unternahm. Er behielt diese Bezeichnung für immer bei, selbst bei weltlichen Arien und Opernpartituren. Manchmal bedient er sich nur der Initialen L. D. oder auch S. D. G. (Soli Deo Gloria), auch Laus Deo et B. V. M. (Beatae Virgini Mariae), dem einigemal noch „et om^{s} s^{ti} (et omnibus sanctis)" beigefügt ist. Den bekräftigtsten Schluß führt u. a. seine Oper „L'infedelta delusa": Laus omnipotenti Deo et Beatissimae Virgini Maria.

Es sind ferner noch einige Symphonien (oder richtiger Cassationen) nachweisbar aus den Jahren 1761—62, die in Paris unter den Opuszahlen VI und VII, jedes zu 6 Nummern, erschienen und noch in den 60er Jahren von Breitkopf angezeigt sind; eine, C-dur $^{3}/_{4}$, war früher in Autograph bei Artaria; zwei andere, G-dur $^{3}/_{4}$ und A-dur $^{3}/_{4}$, wurden im Jahre 1762 im Stifte Göttweig aufgeführt und erschien letztere mit umstelltem 1. und 2. Satz zweimal, wie dies in Haydn's Symphonien öfters geschieht und ihre Zahl glücklicherweise in etwas vermindert. Auch fallen in diese Jahre 6 Streich-Trios oder Divertimenti, von denen sich eines (A-dur $^{3}/_{4}$, Violine, Viola, Baß) in Autograph bei Artaria erhalten hat; dieselben erschienen in Amsterdam als opus XI für 2 Flöten und Baß, sind aber auch, zum Theil in andere Tonarten übersetzt, für Flöte, Violine und Baß, oder Violoncell, Viola und Baß mit andern Trios untermischt in den 60er und 70er Jahren bei Breitkopf erschienen. Ein Waldhornconcert (Concerto per il corno di caccia), D-dur, aus dem Jahre 1762, verdankt sein Entstehen wahrscheinlich dem Eintritt der genannten Waldhornisten. Diese Composition gehört wohl unter die frühesten Concerte für dieses Instrument. Später ließ Haydn noch einige folgen, da dies Instrument in der Kapelle stets ausgezeichnet vertreten war. Zwei Concerte hat Haydn in seinem Katalog angeführt (eines für 2 Hörner), dagegen fehlt das eben genannte. Ein anderes kündigte Breitkopf im Jahre 1781 an. Das aus drei knapp gehaltenen Sätzen bestehende Concert (erster und letzter Satz Allegro, Mittelsatz Adagio) ist in Sonatenform gehalten und bürdet dem Soloinstrument nichts wesentlich Schweres auf, doch tritt es immer deutlich hervor; zur Begleitung dienen Streichinstrumente und 2 Oboen. Die Handschrift Haydn's ist reinlich, doch ziemlich flüchtig; auf den zwei letzten Seiten verwechselt Haydn aus Versehen das für Oboe und für Violinen bestimmte System und tummelt sich, zu Ende zu kommen. „Im Schlaff geschrieben" notirt er, wie zu seiner eigenen Entschuldigung, am Kopf der letzten Seite.

Haydn sollte nun zum zweitenmal in seinem Leben Gelegenheit finden, für die Bühne zu schreiben. Diesmal hatte er

es mit italieniſchen Sängern zu thun, die nach Eiſenſtadt berufen wurden. Nach den Trauerfeierlichkeiten für den verſtorbenen Fürſten Paul Anton und für deſſen Mutter Maria Octavia, die am 24. April 1762 im 76. Lebensjahre geſtorben war, folgten Tage der Freude. Fürſt Nicolaus hielt am 17. Mai ſeinen feierlichen Einzug in Eiſenſtadt; im Schloſſe ſaßen zahlreiche Gäſte bei der Feſttafel und bei der Pariſmühle wurde ein Feuerwerk abgebrannt; hier wie dort mußte auch die Kapelle den Tag mit verherrlichen helfen und waren für Trompeten und Pauken der ſtädtiſche Thurnermeiſter und ſeine Geſellen beigeſtellt. „Welſche Komödianten" waren ſchon ſeit 12. Mai beim Greiſenwirth in Wohnung und Verpflegung, wo ſie bis Ende Juni verblieben; im Glashauſe des Schloßhofgartens wurde ein Theater hergerichtet und ein Maler, Le Bon [25] „beſonders für das Theater zu malen" aufgenommen, der dann vom 1. Juli an fix angeſtellt wurde, d. h. mit der Clauſel, daß ſeine Frau und Tochter ſich verpflichteten, den Chor- und Kammergeſang zu frequentiren. In die Monate Mai und Juni fallen nun die Aufführungen von italieniſchen Singſpielen, von denen Haydn in ſeinem erſten Entwürfs-Katalog wenigſtens den Anfang thematiſch angegeben hat. Eines: La Marchesa Nepola, iſt noch in autographer Partitur, wenn auch unvollſtändig, erhalten; die andern drei ſind betitelt: La Vedova, Il Dottore, Il Sganarello. In ſeinen großen Katalog hat ſie Haydn nicht aufgenommen; „5 kleine Operetta von Herrn Hayden", die der

---

25 Am 1. Oct. 1762 wurde auch Johannes Baſilius Grundmann als Cabinetsmaler lebenslänglich angeſtellt. Er bezog jährl. 100 Kremnitzer Ducaten (= 420 Fl. rhn.), hatte freies Quartier und die üblichen Naturalien (Holz, Kerzen, Officierstafel ꝛc.), die ſpäter in Geldeswerth berechnet wurden. Seit 1778 genoß er noch jährl. 200 Fl. Extra-Zulage, ſo daß ſein Gehalt zuletzt nahezu gegen 1000 Fl. betrug. Grundmann war aus Sachſen gebürtig, ein Schüler von C. W. E. Dietrich; er war namentlich bei der Ausſchmückung des Schloſſes Eſterház ſehr thätig. Die Angabe in Nagler's Künſtler-Lexicon, daß G. in Dienſten des Fürſten Liechtenſtein ſtand und um's Jahr 1765 in deſſen Palais verſchiedene Bambocciaden malte, iſt zu berichtigen. Er ſtarb in Eiſenſtadt am 18. Dec. 1798, 72 Jahre alt. Anna, ſeine Witwe, erhielt vom Fürſten eine Penſion von 200 Fl. Haydn's Porträt, in der Uniform der fürſtl. Kapelle, im Schloſſe Eſterház aufbewahrt, ſoll von Grundmann gemalt ſein.

Copist Simon Haschka im Jahre 1774 im Wien. Diarium ankündigte, dürften etwa hierher gehören. Von den in Haydn's Handschrift noch vorhandenen Nummern, 4 Arien und 1 Recitativ zur erstgenannten „Comedia" ist wenig zu sagen. Der Text bietet so wenig Halt, daß sich unmöglich ein Ganzes damit combiniren läßt; die Composition bewegt sich (zumal die mit Läufen überladene Singstimme) im damaligen Geschmack der Zeit und Haydn scheint auch nicht mit besonderer Lust an die Arbeit gegangen zu sein, denn die Schrift ist so flüchtig, wie dies kaum bei irgend einer Symphonie, geschweige denn bei einem Quartett Haydn's je vorkommt.

Das erste größere dramatische Werk schrieb Haydn zu Ende des Jahres 1762; es war ein Pastorale zur Vermählungsfeierlichkeit Anton's, des ältesten Sohnes des Fürsten Nicolaus, mit der Comtesse Marie Therese, Tochter des Grafen Nicolaus Erdödy. Den Vermählungsact vollzog der Erzbischof von Colossa, Graf Bathiany, am 10. Jan. 1763 zu Wien in der kais. Burg im großen Spiegelsaale. Das Brautpaar und deren Eltern wurden sodann zur kais. Tafel geladen und fuhren noch denselben Tag nach Eisenstadt, wo ihrer große Feste warteten, deren ausführliche Beschreibung das Wien. Diarium (Nr. 9, dat. 20. Jan. aus Eisenstadt) mit den Worten einkleidet: „Wir haben noch niemals so viele vornehme Gäste und so herrliche Freuden-Feste bey uns gesehen, als die vorige Woche." Bei der Ankunft des Hochzeitszuges war die Straße von Wimpassing bis Eisenstadt, eine Strecke von 3 Stunden Weges, beleuchtet, desgleichen die Hauptstraße der Bergstadt, welche die Wägen passirten. Das fürstl. Schloß prankte im Festschmuck und vor demselben parabirte eine Compagnie fürstl. Grenadiere und mitten auf dem Platz war eine Ehrenpforte errichtet, auf der ein Chor Trompeter und Pauker die Gäste empfing. Nach Ankunft der Gesellschaft wurde in der Schloßkapelle ein Te Deum gehalten und sodann die Hochzeitstafel servirt, an der über 120 Personen Platz nahmen. Am folgenden Tage nach dem feierl. Gottesdienst wurden dem Volk im Freien allerlei Belustigungen geboten und nach der Mittagstafel eine italienische Oper „Acide" von den fürstl. Virtuosen aufgeführt, wobei das Orchester in dunkelrother mit Gold verbrämter Gala-Uniform erschien. Ein glänzender Festball in dem reizenden und prachtvoll decorirten

großen Saale beschloß diesen Tag. Tafel, Belustigungen und Maskenball füllten auch den zweiten Festtag aus. Am dritten Tage wurde eine Opera buffa aufgeführt, der ganze Schloßgarten glänzend beleuchtet und abermals ein Maskenball abgehalten, dem über 600 Personen beiwohnten, von denen viele im Laufe des Abends die Maske wechselten. Allgemein wurde der auserlesene Geschmack, die Pracht und die freigebige Bewirthung, sowie die ungemein leutselige und verbindliche Art, mit welcher der Festgeber seinen Gästen begegnete, gerühmt.

Das Schäferspiel „Acis und Galatea" wurde diesmal von dem Mailänder Dichter Giovanni Battista Migliavacca in italienische Verse gebracht. Das bei Ghelen in Wien gedruckte Textbuch zu „Acide" (Festa teatrale) eröffnet eine Huldigungs-Ansprache an das Brautpaar, von den unterthänigsten Dienern „Hayden con la musica" und „Friberth e gli altri Attori" unterzeichnet und besteht aus dreizehn Scenen, zu denen Haydn außer der Ouverture und einem Quartett-Finale 4 Sopran- und 2 Tenor-Arien und je eine Alt- und Baß-Arie componirte.

Die schöne Fabel ist bekannt: Wir befinden uns in einem lieblichen Thale Siciliens am Fuße des Aetna, nahe dem Meere. Frieden spricht aus Blumen und Blüthen, auf balsamischen Lüften wiegt er sich träumerisch und blicket sinnend in die Bläue des Himmels. Da theilt sich die Meereswoge und entsendet die schöne Nymphe Galatea, die aus Liebe zu dem Hirten Acis ihr Element verläßt. Der schöne Jüngling lebt nur in ihr. Doch Beider Glück wendet sich: Polyphemos, der Sohn des mächtigen Meergottes Poseidon und der Thoosa, entbrennt in ungestümer Liebe zu der reizenden Nereide; er verfolgt sie mit Anträgen, wird aber schnöde zurückgewiesen. Wuthentbrannt lauert er dem glücklicheren Nebenbuhler auf — ein Wurf, und Acis liegt zerschmettert unter gewaltigem Felsblock. Der verzweifelten Galatea deutet die Freundin auf den, im Augenblick dem Felsen entspringenden Quell; er gleitet als befruchtendes Bächlein dem Thal entlang und soll fortan den Namen Acis führen. Galatea lächelt durch Thränen; ihre Trauer wird zur sanften Schwermuth und sie kehrt wieder in ihr feuchtes Element zurück.

Händel hat die Sage wunderbar in Musik gekleidet.[26]

---

26 Die zweite Bearbeitung, ums Jahr 1720 in Cannons entstanden.

Die Personen sind bei Haydn dieselben bis auf Damon, der hier als die Freundin Glance erscheint. Aber bei Haydn fehlt ein Wesentliches: der bei Händel so mächtig eingreifende Chor. Als einziger schwacher Ersatz erscheint in letzter Stunde die Meergöttin Thetis, Galatea damit tröstend, daß ihr Geliebter nun in anderer Gestalt auf ewige Zeiten der Gegend ein Wohlthäter geworden. Um aber doch zum Schlusse ein Quartett zu ermöglichen, taucht Acis am benachbarten Ufer, in die Attribute seines nunmehrigen Elementes gehüllt, wieder auf und unter Gelöbnissen ewiger Treue schließt das Pastorale ab. Der Gang der Handlung in der ital. Version zeigt uns noch eine andere Abweichung: die Freundin Glance ist tollkühn genug, dem Kyklopen weis zu machen, sie selbst schwärme für ihn; schließlich kehrt auch sie ihm den Rücken. Ein kurzes Exposé der ital. Bearbeitung, wie sie Haydn vorgelegen, wird den Vergleich mit Händel's Serenata „Acis and Galatea“ (vom engl. Dichter John Gay bearbeitet) erleichtern.

Scene I. Die Freundin Glance beschwört Acis, sich vor Polyphem, der ihm nach dem Leben trachtet, durch die Flucht zu retten. — Acis entgegnet, daß ihn die Liebe der schönen Galatea stähle, er kenne keine Furcht und werde sie nicht verlassen. (Arie.)

Scene II. Galatea tritt auf und verlangt den Rath der Freundin, auf welche Art sie ihren Geliebten vor dem Kyklopen schützen könne. — Glance räth ihr, die Gegend zu verlassen und Acis und ihrer Liebe zu vergessen. — Nimmermehr! Galatea betet ihren Acis an, wenn auch Gefahren ihrer Liebe drohen; zu glücklich wäre das Herz, wenn es keine Leiden kennen sollte. (Arie.)

Scene III. Polyphem sucht Glance nach Galatea auszuforschen; diese foppt ihn mit seiner Liebe; er solle sie sich aus dem Sinne schlagen, sie selbst sei in ihn verliebt. Sei doch sein Antlitz voll Zauber, dem kein Herz widerstehen könne. Sie werde weniger grausam sein und ihm Treue geloben. (Arie.)

Scene IV. Polyphem ist allein und weiß sich nicht zu rathen und zu helfen. Seiner Häßlichkeit ist er sich wohl bewußt, doch sei auch sein Antlitz weniger hold, habe er dafür ein männlich' Herz; er prunke mit Muth und nicht mit Schönheit. (Arie.)

Scene V. Acis und Galatea wandeln am Meeresufer in traulichem Gekose. Galatea fordert den Geliebten zur Flucht auf. Meine Muschel ist bereit, der Wind ist günstig; das salz'ge Naß wird unsrer brennenden Liebe eine ruhige Stätte bereiten. — Er ist zu Allem bereit. Geleite mich, wohin du willst, sei es im Sturm oder in Mitten der Klippen, ich folge dir nach. — Glance kommt. Der Riese weile nicht fern in seiner Höhle; sobald die Nacht hereingebrochen und er im Schlafe liege, dann — möge der Himmel euch geleiten. Doch jetzt müßt ihr euch auf kurze Zeit trennen; du, Acis, kehre zurück in dein Versteck — du, Galatea, unter die Wellen. — Acis ist untröstlich, doch er will gehorchen, nur möge ihm Galatea die Treue bewahren. (Arie.)

Scene VI. Polyphem erscheint unerwartet; Glance überredet Galatea, sich zu verstellen.

Scene VII. Polyphem erschöpft sich in Betheuerungen seiner Liebe. Reizende Galatea! weißer wie die Lilie, lebhafter als Purpur, leichter und flüchtiger als der Wind, erhöre mich. — Glance macht ihn aufmerksam, daß Galatea ihren Sinn geändert, daß ihre Verachtung in Liebe sich verwandelt habe. Sie allein habe Ursache, dabei betrübt zu sein. — Polyphem glaubt sich wirklich geliebt; Galatea solle sich in seinen Schutz begeben, er werde ihren Schlaf mit Gesang schmeicheln. Er bietet ihr Früchte an — sie zeigt sich noch immer zurückhaltend. Er will Antwort haben, ob sie ihn liebe. — Du bist mein Haß! (ruft sie aus), was soll ich an dir finden mit deinem ungeschlachten Gesicht, deinem struppigen Haar, mit deiner häßlichen Stimme. Du Schreckniß der Wälder, teuflisches Gemüth, das kein Recht kennt, das Menschen und Götter, Himmel und Erde beleidigt. — Du weißt wohl (ruft Polyphem), daß ich den rauchenden Aetna umzustürzen vermag, daß ich in den tiefsten Gründen Tethis und Doris und so viele Gottheiten das Meer birgt, vernichten kann. Zittre, Undankbare, für dich und für deinen Acis, zittre vor meiner Wuth. — Ich lache deiner Wuth (antwortete unerschrocken Galatea); an der Seite meines Liebsten bin ich unter den Wellen gesichert und spotte deiner vom Meere aus. (Arie.)

Scene VIII. Polyphem wendet sich an Glance und bietet ihr die verschmähten Früchte an; sie solle zur Stunde seine Braut werden, den Hochmuth zu bestrafen. — Glance aber

erklärt ihm rundweg, daß auch sie ihn hasse. Nie habe sie ein ärgeres Ungeheuer gesehen; er sei die Plage der Gegend, eine grausame Qual jedem Herzen. (Arie.)

Scene IX. Wie! ich, der Sohn Neptun's, der stärkere Bruder des Steropes und Brontes, bei deren Drohen selbst die Gestirne zittern, soll solche Verhöhnung erdulden?! Das Blut des Nebenbuhlers soll dafür büßen. (Er sieht Acis sich nahen und verbirgt sich zwischen Klippen.)

Scene X. Acis kommt und nach ihm Glance, die ihn ersucht, einen Moment zu verziehen, sie werde Galatea benachrichtigen und dann — eilet rasch von dannen. Ich warne dich aber, die Wuth des Barbaren nicht zu reizen. — Gehe! (ruft Acis) nicht fürchte ich den Grausamen ..... Es waren seine letzten Worte ..... Zittre und stirb! ruft Polyphem, indem er einen mächtigen Felsen auf Acis schleudert ..... (Die hier einfallende Trauer-Symphonie drückt den Schmerz der Nereiden aus.) Glance eilt herzu, ahnet Alles und bricht in Wehklagen aus.

Scene XI. Galatea stürzt athemlos herbei. Wo ist Acis? Du weinst? — Sie erfährt das Schreckliche ... Mit jenem Felsen, den er mit der Schnelligkeit des Blitzes vom Berge riß, tödtete er deinen Geliebten. — Ach Glance! ich sterbe! (Ohnmächtig sinkt Galatea nieder.) — Götter! helft! (ruft Glance). Thetis taucht aus den Wellen. (Die wieder beginnende Symphonie nimmt einen heitern Charakter an.)

Scene XII. Thetis ruft Galatea ins Leben zurück. Trockne die reizenden Augen; nach Tagen der Qual warten deiner fortan nur Freuden. (Arie.)

Aber mein Acis?! .... Ich gebe ihn dir zurück. Sieh' jenen Quell, der im Moment aus dem Felsen hervorquillt und der Wiese entlang als Bächlein dahineilt, er führt dir deinen Acis zu.

Schluß-Scene. Galatea erblickt ihren Abgott mit Meergras bedeckt, das wasserblaue Haar mit Schilf durchflochten. Gegenseitiges Entzücken und glühende Versicherung ewiger Liebe .... Eher soll der Bach zum Ursprung zurückkehren, eher sollen Tag und Nacht ineinander aufgehen, als unsere Seelen treulos werden. — Und Thetis und Glance vereinen ihre Stimmen mit dem Liebespaar, indem sie die Handlung beschließen:

Möge das Schicksal uns (euch) so hold sein, als es bis jetzt grausam gewesen!

Die Besetzung dieses Festspiels war folgende:

Acide . . . Carlo Friberth (Tenore).
Galatea. . . Anna Scheffstos (Soprano).
Polifemo . . Melchiore Grießler (Basso).
Glance. . . Barbara Fux (Soprano).
Tetide . . . Eleonora Jäger (Alto).

Von Haydn's Musik, die Carpani (S. 133) für verloren hielt, haben sich noch folgende Nummern in Partitur und in Haydn's Handschrift erhalten: Die Ouverture (die ersten 32 Takte fehlen)[27], 4 Arien (von einer fünften fehlt der Anfang) und das Quartett-Finale. — Die Ouverture, D-dur, besteht aus drei Sätzen, jeder Satz geht ununterbrochen in einem Zuge fort, der erste und letzte, durch je 2 Oboen und Hörner gehoben, eilt lebhaft und frisch vorüber ohne Bemerkenswerthes zu bieten; der zweite Satz, zart und fein, mehr anmuthig als innig, ist nur für Streichinstrumente geschrieben. Es ist das echt Haydn'sche Element, das sich in jedem Satze ausspricht. In Breitkopf's themat. Katalog geschriebener Musikalien ist das Werk im Jahre 1766 unter 6 Haydn'schen Symphonien angezeigt. Es erschienen später wiederholt Ouverturen Haydn'scher Opern als Symphonien, zu jener Zeit nichts Ungewöhnliches, da der Zusammenhang mit der Oper ein sehr lockerer war. — Nebst dem Finale (Quartett) sind noch folgende Arien vorhanden:[28] Scene I, Arie des Acis; Scene II, Arie der Galatea (fehlt der Anfang); Scene III, Arie der Glance; Scene IV, Arie des Polyphem; Scene XII, Arie der Thetis. — Der Zuschnitt der Arien ist der gewöhnliche italienische: zwei in Tempo, Tact und Tonart verschiedene Sätze, von denen der erste wiederholt wird. Die Melodien sind einfach aber conventionell, weit entfernt von der Händel'schen, gerade in diesem Pastorale so wunderbar getroffe-

---

27 Das Autograph besitzt Herr Artaria in Wien; in einzelnen Stimmen war die Ouverture schon im Jahre 1769 im Stifte Göttweig vorhanden.

28 Sie gingen aus dem Nachlaß Haydn's an das fürstl. Musikarchiv in Eisenstadt über und ließen sich aus einem Conglomerat verschiedener Arien zusammenstellen.

nen Innigkeit; es fehlt nicht an Coloraturen und Passagen; wo sie dem Sänger nicht genügen, bietet ihm die Cadenz Gelegenheit sich auszubreiten. Die jeweilige Empfindung ist wohl leicht, doch genügend angedeutet; Acis' erste Arie spricht Entschlossenheit aus, Glance versichert in neckischem Ausdruck Polyphem ihrer Liebe und dieser (es ist freilich kein Händel'scher Polyphem) versteht es, in gefälliger Weise seine Vorzüge anzupreisen; seine Arie (Allegro molto) hat zudem den rechten Baß-Charakter und drückt die gewünschte Derbheit aus. Im Quartett sucht man vergebens kunstvolle Verschlingungen der Stimmen; erst singt der Sopran, dann wiederholt ihn der Tenor; dann gehen sie zusammen weiter, zum Theil imitirend; endlich treten die Mittelstimmen hinzu und führen nun alle Vier das leicht gehaltene Tonstück zu Ende. Zur Begleitung dienen außer den Saiteninstrumenten je zwei Oboen und Waldhörner, nur bei der Arie der Glance sind die Oboen durch Flöten ersetzt, die schon etwas reicher bedacht sind, doch treten die Blasinstrumente hier und überall meist nur bei den Tutti und Verbindungssätzen hinzu. Als Haydn zum zweitenmale London besuchte, hörte er (März 1795) im King's-Theater die Oper „Acis è Galatea" von Bianchi. „Die Musik (schreibt er in sein Tagebuch) ist sehr reich an Blasinstrumenten; doch mich däucht, wenn es weniger wären, man die Hauptmelodien besser verstehen würde."

Inmitten seiner Amtsthätigkeit wurde Haydn von zwei Familien-Ereignissen überrascht. Das erste und freudige Ereigniß betraf seinen Bruder Michael, der im Jahre 1762 als Concertmeister des Erzbischofs Sigismund (Schrattenbach) nach Salzburg berufen wurde; er bezog daselbst vorderhand 300 Fl. Jahresgehalt nebst freiem Tisch, eine allerdings bescheidene Verbesserung seiner bisherigen Einnahme, die später mit der Dom-Organistenstelle auf 400 Fl. und beim Regierungsantritt des Erzherzogs Ferdinand von Oesterreich auf 600 Fl. erhöht wurde (1777 wurde er auch Organist in der h. Dreifaltigkeitskirche). Wir können hier gleich anfügen, daß Michael am 17. Aug. 1768 die erzbischöfliche Hofsängerin Maria Magdalena, Tochter des erzh. Kammerdieners und Hoforganisten Franz Ignaz Lipp, heirathete, welcher Ehe ein einziges Kind, Aloysia Josepha, entsproß, geb. 31. Jan. 1770, das aber schon ein Jahr darauf, am 27. Jan. 1771, den Eltern durch den Tod entrissen.

wurde. M. Magdalena Lipp wurde vom Erzbischof nach Italien geschickt, um sich im Gesange auszubilden, nach ihrer Rückkehr im Jahre 1762 wurde sie als Hofsängerin angestellt. Obgleich der persönliche Verkehr beider Ehegatten mit dem Hause Mozart nicht lebhaft war, so kamen doch beide auf dem Lebenswege des jungen Wolfgang in eigenthümliche Berührung. Michael Haydn hatte im Auftrag des Fürst-Erzbischofs zu einem geistlichen Singspiel, „die Schuldigkeit des ersten Gebothes"[29], den zweiten Theil zu componiren, während dem hochfürstl. Kammercomponisten und Organisten Anton Cajetan Adlgasser der dritte, und „Herrn Wolfgang Motzard" der erste Theil zugewiesen wurde.[30] Michael hatte also mit dem damals (1766) 10jährigen Mozart einen Wettlauf zu bestehen. Auch des Liebesdienstes ist hier zu gedenken, den Mozart 17 Jahre später dem damals (1783) kranken Michael Haydn damit erwies, daß er für ihn zwei vom Erzbischof bestellte Duo für Violine und Viola[31] componirte und ihm damit aus arger Verlegenheit half. Michael's Frau wiederum sang in Salzburg im Jahre 1769 die Baronesse Rosina in Mozart's Oper „La finta semplice"[32], deren Aufführung in Wien trotz des Interesses, das selbst Kaiser Joseph für sie nahm, durch Intriguen hintertrieben worden war. Mozart war auf die Frau Haydn's schlecht zu sprechen. „Es ist wahr (schreibt er am 7. Aug. 1778 von Paris aus an den Hausfreund Bullinger), die Haydn ist kränklich; sie hat ihre strenge Lebensart gar zu sehr übertrieben. Es giebt aber wenige so! — Mich wundert, daß sie durch ihr beständiges Geißeln, Peitschen, Cilicia-Tragen, übernatürliches Fasten, nächtliches Beten ihre Stimme nicht längst verloren hat."[33] M. Magdalena Haydn starb als pens. erzbischöfl. Hofsängerin und Concertmeisters-

---

29 v. Köchel, Mozart-Kataleg Nr. 35.

30 In gleicher Weise schrieben Adlgasser, Michael Haydn und der Chor-Vicar M. D. David Westermayer im Jahre 1768 jeder einen Theil des geistl. Oratoriums: „Der Kampf der Buße und Bekehrung." Dieses Oratorium wurde „auf gnädigsten Befehl zur würdigen Begehung der heiligen Fastenzeit" aufgeführt.

31 v. Köchel, Mozart-Kataleg Nr. 423 und 424.

32 O. Jahn, Mozart. 2. Aufl. I. S. 97.

33 L. Nohl, Mozart's Briefe. S. 198.

witwe am 10. Juni 1827 im 82. Lebensjahre. Michael Haydn's Verdienste als Kirchencomponist werden noch heutzutage ebenso oft gepriesen als angefeindet. Es wird sich seinerzeit Gelegenheit finden, darüber eingehender zu sprechen. Für jetzt müssen wir auf lange Zeit von ihm Abschied nehmen.

Das zweite Ereigniß, das Haydn anging, war ernst und kam unerwartet: Mathias Haydn, der Wagnermeister und Marktrichter in Rohrau, hatte seinen Sohn in Eisenstadt besucht und genoß noch die Freude, ihn in der schmucken fürstl. Hausuniform zu sehen und vom Fürsten viele Lobsprüche über das Talent des Sohnes zu hören. Kurze Zeit nach diesem Besuche, als er eben zu Hause sein Handwerk ausübte, stürzte ein Holzstoß neben ihm zusammen und zerbrach ihm mehrere Rippen. Mathias starb bald darauf am 12. Sept. 1763 (Beil. I, 14). Von seinen Kindern waren zu jener Zeit nur noch zwei aus erster Ehe im Elternhause: der jüngste Sohn Johann Evangelist und Anna Katharina, die zwei Monate später den herrschaftl. Büchsenmacher Christoph Näher heirathete. Außer ihnen lebte in Rohrau noch, wenige Häuser entfernt, die an den Schmiedemeister Philipp Fröhlich verheirathete Tochter Anna Maria. Haydn's Häuschen sammt Geräthschaften kaufte sein Schwiegersohn Fröhlich und den Kindern wurde in runder Summe ein Erbtheil von 600 Fl. ausbezahlt. Laut schriftl. Erklärung (dat. Esterház 29. Mai 1787) überließ Joseph Haydn den auf ihn entfallenen Theil (142 Fl. 26 Kr. 3 Pf.) seinem Bruder Johann. Mathias hatte bei Lebzeiten verschiedene kleine Legate für Messen, für die Bruderschaft Joh. Nepomuk, für Erhaltung der Heilands-Statue bei der mittleren Kirchenthüre auf dem Friedhof ausgesetzt; über letzteren Posten (30 Fl.) wurde im Jahre 1804 ein Stiftsbrief errichtet, wonach sich die Pfarre verpflichtet, für immerwährende Zeiten die Statue in gutem Stande zu halten. Auch Joseph Haydn hatte, wie wir (S. 12, Anm. 9) gesehen haben, in seinem Testamente (§. 35) 75 Fl. jährl. Interessen zu gleichem Zweck, wie auch zur Instandhaltung des, vom Grafen Harrach ihm im Fasangarten errichteten Monumentes bestimmt. (Haydn's Universalerbe, Mathias Fröhlich, hatte diesen Fond freiwillig auf 1300 Fl. in 2½% Hofkammer-Obligationen erhöht.) Hierüber wurde ebenfalls im Jahre 1815 ein Stiftsbrief errichtet und verspricht abermals die Pfarre

„die fromme Stiftung nach dem Willen des Stifters für ewige Zeiten getreulich zu erfüllen". Wann diese Pflicht das letztemal erfüllt wurde, ist bei dem gegenwärtigen Zustand beider Monumente schwer zu ersehen; hoffentlich läßt man dieselben nicht gänzlich zu Grunde gehen. Die Grabschrift der Eltern Haydn's (Beil. VI, 1) ließ sich vor einigen Jahren schon schwer mehr entziffern. Zwei Stücke aus Mathias Haydn's Besitz haben sich erhalten: ein Beil mit dem Zeichen M. H. 1727 benutzt noch heute der Wagnermeister Friedrich Handschuh in Rohrau; einen Fingerring von Messing mit M. H. und einem Rad gezeichnet, beim Umackern des Feldes gefunden, besitzt der gegenwärtige Eigenthümer des Haydn-Hauses, Georg Bruckner.

Im Jahre 1764 fand Fürst Nicolaus zum erstenmale seit seiner Regentschaft Gelegenheit, auch außerhalb Oesterreichs sich als prachtliebender Cavalier zu zeigen, da er in Frankfurt am Main bei der Wahl und Krönung des Erzherzogs Joseph zum römischen König die Stelle des ersten Churböhmischen Botschafters vertrat. Die Wahl fand Statt am 27. März, die Krönung am 3. April. Bei Letzterer erregte der wahrhaft blendend reiche Aufzug des Fürsten und die glänzenden und geschmackvoll decorirten Illuminations-Anstalten allgemeine Bewunderung. Wohl hatte darin ein Gesandter den andern zu überbieten sich bemüht, „die Anstalt des Fürsten Esterházy jedoch übertraf alle die übrigen" und immer wieder kehrte man am liebsten ins „Esterházy'sche Feenreich" zurück. „Dieser hohe Botschafter hatte, diesen Tag zu ehren, sein ungünstig gelegenes Quartier ganz übergangen und dafür die große Linden-Esplanade am Roßmarkt vorn mit einem feenartig erleuchteten Portal, im Hintergrund aber mit einem wohl noch prächtigeren Prospecte verzieren lassen. Die ganze Einfassung bezeichneten Lampen. Zwischen den Bäumen standen Lichtpyramiden und Kugeln auf durchscheinenden Piedestalen und von einem Baume zum andern zogen sich leuchtende Guirlanden, an welchen Hängeleuchten schwebten." [34]

---

34 Goethe, Dichtung und Wahrheit, Beschreibung der Krönungsfeierlichkeiten.

Der Fürst fand in Frankfurt auch Gluck, dessen intimen Freund, den Contraltisten Guadagni, der bei der ersten Aufführung des „Orfeo" in Wien die Titelrolle gesungen hatte, den Virtuosen Dittersdorf und zwanzig Mitglieder der Hofkapelle. So sehr übrigens diese glänzenden Festtage geeignet waren, dem Hang des prunk- und prachtliebenden Fürsten zu entsprechen, so bot doch schon vordem ein Besuch, den derselbe der französischen Hauptstadt im Februar abstattete, vollauf Gelegenheit, sich in allem, was Kunst und Reichthum zu bieten vermögen, förmlich zu berauschen. Fürst Nicolaus machte in Paris zahlreiche und kostspielige Einkäufe und es ist kaum zu bezweifeln, daß er bei dieser Gelegenheit auch in Versailles sich umsah und daß ihn dies, an Schätzen so reiche Schloß wohl zunächst anregte, sich auf einer seiner zahlreichen und weitläufigen Besitzungen einen ähnlichen Prachtbau zu errichten. Die Wirkung blieb nicht aus: schon nach zwei Jahren übersiedelte der Fürst, ein Mann von raschem und energischem Handeln, in das, mittlerweile von ihm geschaffene, dem reichen Versailles nachgebildete Sommerschloß am südlichen Ende des Neusiedler-Sees.

Die Abwesenheit des Fürsten benutzten seine Musiker, sich zu einem feierlichen Empfang desselben vorzubereiten. Und abermals wurde dabei Haydn's Talent in Anspruch genommen und zwar nach zwei Seiten hin: für die Kirche schrieb er ein Te Deum, für den Concertsaal eine Cantate. Die Aufführung der Cantate verzögerte sich aus unbekannten Gründen bis zum December. Was das Te Deum betrifft, sind wir hinsichtlich des angegebenen Zweckes allerdings nur auf eine Vermuthung angewiesen. Daß dieses Werk an einigen Orten, z. B. im Stifte Kremsmünster, Michael Haydn zugeschrieben wird, darf uns nicht irre führen, denn das erste, von Michael in Waradin componirte Te Deum stimmt nicht mit dem seines Bruders überein.[35] Dagegen trägt eine im Stifte Göttweig befindliche Abschrift von Joseph's Te Deum die Aufschrift: „cop. P. Josephus, dat. 28. Nov. 1765" (also ein Jahr nach der Eisen-

35 Die spätern Te Deum aus den Jahren 1770, 1786, 1801 und 1803 kommen hier nicht in Betracht. Bei dem im Jahre 1786 componirten Te Deum tritt der entgegengesetzte Fall ein: es wird häufig Joseph Haydn zugeschrieben, ist aber von seinem Bruder Michael.

städter Aufführung).[36] Wer übrigens dies Te Deum mit dem größeren im Jahre 1800 componirten vergleicht, wird trotz der größeren Anlage und reicheren Ausarbeitung des Letzteren ein- und dieselbe Hand nicht verkennen.

Die Cantate betreffend (die Worte sind italienisch) besitzt Göttweig aus der Sammlung des verstorbenen Aloys Fuchs in Wien ein Werk in 7 Heften mit der Aufschrift: „VII Musiknummern einer Gelegenheits-Cantate von Joseph Haydn zur Geburtsfeier Sr. Durchlaucht des Fürsten Nicolaus Esterházy, componirt in den Jahren 1763/64. Die übrigen dazu gehörigen Stücke sind leider verloren." Der bekannte Autographen-Sammler hat den einzelnen Heften sein Aut. adest beigefügt und die letzte Nummer selbst vollständig copirt; überdies ist auch Haydn's „In Nomine Domini" in die Abschrift übertragen. Die Aechtheit der Composition steht somit außer Zweifel, nur ist die Bezeichnung „Geburtsfeier" insofern unrichtig, als im Text ausdrücklich auf den Namenstag des Fürsten angespielt ist; doch ist der Irrthum von wenig Belang, da Namens- und Geburtstag des Fürsten in denselben Monat (6. und 18. Dec.) fallen. Daß die Cantate aber ausdrücklich zur Feier der Rückkehr bestimmt war, bezeugen ebenfalls die Textworte, eine durchaus überschwengliche Lobsingung der Vorzüge des „von den Ufern des Main zurückkehrenden Heldenfürsten". Die angebliche Unvollständigkeit der Cantate wäre noch zu beweisen; im Text macht sich keine Lücke fühlbar, selbst der Mangel einer selbstständigen Ouverture wird durch die längere Instrumental-Einleitung ersetzt.

Der Inhalt der Cantate ist in Kürze folgender:[37] Tretet herzu! (fordert die Tonmuse ihre Getreuen auf) es gilt den schönen Namen des unbesiegten Fürsten zu feiern. Wem im Busen die Flamme der Dankbarkeit, Verehrung und Liebe brennt, der schmücke das Haupt mit Laub und Blumen und folge mir-

---

36 In Göttweig wurde dies Werk (das auch im Stift Klosterneuburg unter Joseph Haydn's Namen verbanden war) sehr häufig aufgeführt, u. a. auch am 15. Aug. 1809 „zum Namensfeste Bonaparte". (Die Franzosen hatten damals Wien besetzt und machten dem geistl. Stift einen wenig willkommenen Besuch.)

37 Es wird darinnen auch der Kriegsthaten des Fürsten gedacht. Der Fürst hatte sich im Jahre 1758 in der Schlacht bei Kollin das Ritterkreuz

und erflehe von den Göttern, daß sie seinen Wünschen Gehör geben. Er, der liebreiche Herrscher kehrt zurück; er, der ungeachtet des Neides zu hohen Ehren erhoben wurde. Dort an den Ufern, die der Main benetzt, wird sein Name ewig leben, die Väter werden noch den Kindern von den Wundern seiner Pracht und seines Ruhmes erzählen. So viel Schätze das Meer birgt, so viel das Glück auch bieten mag: es wird der Freude nicht gleichen, Dir dienen zu können. Ist es doch, als leuchte die Sonne heller an diesem Tage, als wolle sie Dich in höherem Glanze uns zeigen. Du folgtest den Fußstapfen deiner Ahnen und kehrtest, mit Ruhm bedeckt, zurück. Könige werden Deinem Verdienste Lorbeer winden und niemals wird Dein Name untergehn. Es lebe unser Fürst, der die Welt in Staunen versetzt. Nie möge ein feindlich Gestirn Deinen Himmel trüben, nur ein segenbringendes sei Dir beschieden. Du wirst zu noch größeren Ehren Dich erhoben sehen. Deine Kinder werden Deinem Beispiele folgen, sie werden die Freude der Sterblichen sein. Jupiter erhalte uns den erhabenen Fürsten; sei ihm jede Freude bescheert. Wir aber sind seiner Liebe gewiß, wir werden uns stets dessen freuen.

Zu der ziemlich umfangreichen Composition, bestehend aus einem großen Recitativ mit Orchesterbegleitung, je zwei Arien, Duetten und Chören sind außer den Streichinstrumenten Flöte, Oboe, Fagott und Hörner benutzt; einigemal tritt auch das Clavier obligat hinzu, aber nur um längere Zwischensätze mit Passagenwerk auszufüllen. Das Recitativ und darauf folgende Duett wurde mit unterlegtem lateinischen Text (Accurri te hunc mortales) als Offertorium verwendet. In gleicher Weise ist auch die Instrumental-Introduction von Nr. 2 und der Chor Nr. 4, zu einem Ganzen verschmolzen, als Offertorium (Plausus honores date) benutzt und bietet in dieser Fassung eine anregende frische Musiknummer. (Die Einleitung, C-dur $^4/_4$, ist hier durchgehends auf $^2/_4$ Tact reducirt und der ursprüngliche Chor ab-

---

des militär. Maria-Theresia-Ordens erkämpft. Die Anspielung auf „noch größere Ehren" deutet etwa hin auf die nahe in Aussicht gestandene Verleihung des Commandeurkreuzes dieses Ordens (12. Oct. 1765) und des goldenen Vlies-Ordens (31. Dec. 1765). Die Ernennung zum Capitain der im Jahre 1760 errichteten ungarisch-adeligen Leibgarde erfolgte am 6. Dec. 1764.

wechselnd Solostimmen und Tutti zugetheilt.[38] Ob das Arrangement dieser beiden Nummern etwa von Haydn selbst herrührt, ist nicht bekannt. Besondere Bedeutung ist auch diesem, in Haydn's Katalog nicht verzeichnetem Werk, das namentlich der Kehlenfertigkeit der Sopran-Solostimme viel zumuthet, nicht beizulegen. Melodie, thematische Durchführung und Art der Begleitung huldigen dem herkömmlichen Geschmack der Zeit, doch heben sich die genannten als Offertorien benutzten Nummern durch kernigen Inhalt vortheilhaft ab.

Im Jahre 1765 nahm Joseph Haydn seinen jüngeren Bruder, Johann Evangelist, zu sich nach Eisenstadt. Sein Lebenslauf ist so einfach und anspruchslos, daß wir ihn gleich in Eins zusammenfassen können. Johann (nur dieser Taufname war in Gebrauch) war damals 22 Jahre alt. Es ist kaum zu bezweifeln, daß er seinen älteren Bruder wird gebeten haben, ihm ein Unterkommen zu verschaffen, denn seines Bleibens war länger in Rohrau nicht, nachdem der Vater gestorben war und die Stiefmutter sich wieder verheirathet hatte. Von allen Haydn'schen Kindern blieb nach Johann's Weggang nur noch eine Tochter, die verehelichte Anna Maria Fröhlich im Orte. Johann hatte eine sehr schwache, dünne Tenorstimme ohne irgend welchen Reiz und waren auch seine musikalischen Fähigkeiten sehr bescheiden. „Eine seiner Schülerinnen ließ einst bei Salieri ihre Stimme probiren; dieser fand, daß sie „ohne Methode und wie Hansl Haydn durch die Nase singe".[39] Wenn ihn der Fürst trotzdem in den Kirchenchor in Eisenstadt aufnahm, so geschah dies sicherlich nur aus Rücksicht für seinen Bruder, der ihn erst abrichten mußte. Nur aus seinen späteren Bittschriften an den Fürsten ist zu ersehen, daß er schon im Jahre 1765 in der Chormusik mitwirkte, denn da er anfangs keinen Gehalt bezog, ist er in den Conventionalen erst im Jahre 1771 genannt; er hatte damals als 4. Tenorist jährlich zuerst 25, dann

---

38 Plausus honores date, M. S. auf der kais. Hofbibliothek in Wien, Nr. 15842 (neu). Die Motette Accurri te hunc mortales ist im Stift Klosterneuburg.

39 Tagebuch des J. C. Rosenbaum, gräfl. Esterházy'schen Beamten.

30 Fl. In diesen Bittschriften führt er an, daß er unmöglich Kost und Kleidung bestreiten könne, wenn ihn nicht die Gutmüthigkeit anderer Leute unterstützen würde; später nennt er ausdrücklich seinen Bruder, der ihm zu seinem geringen Gehalt beisteure und hofft in Anbetracht der Verdienste desselben auf Verbesserung seiner Lage. Ungetröstet ging er nie von dannen; sein Gehalt wurde im Jahre 1775 auf 50 Fl. erhöht und 1783 erhielt er auch das gewünschte Deputat, wie es die Sängerin Eleonore Jäger bezog.[40] Doch auch diese Aufbesserung wollte später nicht ausreichen. Wiederum kam er im Jahre 1800 um Gehaltsvermehrung ein: er habe sich seither mit Unterricht einiger Schüler in Clavier und Gesang geholfen, aber deren Zahl und auch seine Kräfte seien im Abnehmen und so sei er auf die Gnade einiger Gutthäter angewiesen, die ihn wechselweise zu Tische ladeten. Und abermals weist er auf seinen Herrn Bruder hin, der durch sein Musiktalent den Ruhm des hochfürstlichen Hauses verewigt hat und bittet in Rücksicht dessen und der eigenen 35jährigen Dienste um Aufbesserung seines Deputats um 6 Metzen Weizen und 12 Metzen Korn nebst 6 Eimer Wein, was in Baarem 45 Fl. betrüge, somit seine Convention künftig jährlich 165 Fl. gleich komme. Auch dieses Gesuch wird bewilligt und ihm noch im Jahre 1804 (ein Jahr vor seinem Tode) 50 Fl. zur Unterstützung seiner Badekur angewiesen. Leicht wäre man hier geneigt zu glauben, der ältere Bruder habe ihn nicht ausreichend unterstützt. Dagegen genügt es, daran zu erinnern, daß dieser ihn durch 25 Jahre auf seine Kosten nach dem Curort Baden bei Wien schickte und daß er ihm noch im Jahre 1802 Lectionen zuwies, so z. B. die Altistin Katharina Krines, deren Stimme Joseph Haydn geprüft und sehr gerühmt hatte und die, wie so viele angehende Sängerinnen, auf Kosten des Fürsten unterrichtet wurde. Auch für sein Quartier hatte Johann nicht zu sorgen; anfangs wohnte er bei Haydn selbst, später meistens mit einem Kameraden aus der Kapelle

---

40 Diese Naturalien betrugen jährlich: 300 Pfd. Rindfleisch, 30 Pfd. Salz, 24 Pfd. Schmalz, 4 Metzen Weizen, 8 Metzen Korn, ½ Metzen Gries, Kraut und Rüben; für das Geflügel 2 Fl. 30 Kr., 24 Pfd. Kerzen, 6 Klafter Brennholz, 5 Eimer Officierswein. Außerdem nebst freiem Quartier alle Jahre ein Kleid.

gemeinschaftlich in der alten Apotheke, im fürstlich sogenannten Darmstädter Haus, dann im Bergkloster und zuletzt im Musikgebäude, wo er auch starb. Ein einziges Mal, im Jahre 1801, als Michael auf seiner Wiener Reise auch Eisenstadt besuchte, waren alle drei Haydn beisammen. Sie waren beim Stadtpfarrer zu Tische geladen und gingen dann in der Stadt spazieren; Abends brachten ihnen die beiden Waldhornisten Prinster ein Ständchen. Keiner der Brüder sah dem andern gleich; Michael war der größere, Johann eher klein zu nennen. Johann mochte wohl das bescheidene Maß seiner Fähigkeiten kennen und spricht es wenigstens für ihn, daß er sich nie und nirgends vordrängte und ruhig dahin lebte. Bei seiner stätigen Kränklichkeit wurde er des Lebens wenig froh; nur wenn er bei einem Glase Wein saß, liebte er es, ein lustig Liedchen zu singen. Verheirathet war er nie. Hätte er seinen Bruder überlebt, würde er auch dann noch Gelegenheit gehabt haben, dessen milde Hand zu segnen, denn dessen Entwurf zum ersten Testament sagt S. 8: „dem Bruder Johann in Eisenstadt — 4000 Fl." (also ebensoviel als dem Bruder Michael).

Neben der an sich wenig belangreichen Aufnahme Johann's bietet uns das Jahr 1765 aber noch eine Ueberraschung ganz eigener Art, ein im Leben Haydn's gewiß ebenso unerwartetes als merkwürdiges Document, in welchem er von seinem Fürsten im Dienstwege der Amts-Nachlässigkeit beschuldigt und ihm zugleich anbefohlen wird, im Componiren fleißiger zu sein wie bisher! Läge dies, obwohl nur im Entwurf erhaltene, aus Süttor datirte Actenstück nicht verbucht und verbrieft vor, man müßte mit Recht dahinter eine Mystification vermuthen. Haydn nachlässig im Amte, faul im Schreiben! — er, den wir nur immer als den gewissenhaftesten Mann in Dienstangelegenheiten, als den fleißigsten der Fleißigen preisen hörten! Doch das Factum liegt vor und duldet keine Widerrede. „Regulativ Chori Kissmartoniensis" — lautet die Ueberschrift dieser ungnädigen Verwarnung, die mit folgenden Eingangsworten beginnt: „Nachdeme auf dem Chor der Eisenstädter Schloß-Kapellen unter denen Musicis Saumseligkeit undt übler Einverständniß wegen, bey denen Chor-Instrumenten aber wegen schlechter Obsicht und

Verwahrung derenselben eine sehr große Unordnung verführet worden; So wird dem Capellmeister Haydn hiermit ernstlich anbefohlen" — und nun folgen unter sechs Abschnitten die detaillirten Auseinandersetzungen dieser Drohnote. 1. soll Haydn ein dreifaches gleichlautendes Inventarium über alle vorhandenen Chor-Instrumente und Musikalien nach dem beigelegten Formular (mit Angabe der Autoren, Stimmenzahl u. s. w.) innerhalb acht Tagen anlegen, unterschreiben und eines „Uns" (dem Fürsten), das andere in die Buchhalterei, das dritte auf den Chor abgeben. 2. hat Haydn dem Schulmeister Joseph Diezl bei jedem Chordienst die nöthigen Musikalien zu übergeben, dieselben durch Diezl austheilen und nach dem Dienst wieder ordnen („zusammenklauben") und zurückgeben zu lassen um sie in dem dazu bestimmten Kasten aufzubewahren, damit nichts verschleppt oder verzettelt werde. 3. soll Haydn auf den Schulmeister wohl achten, daß er alle Instrumente jederzeit in gutem Stand erhalte, zu welchem Ende „Er Schulmeister" allemal ¼ Stunde vor dem Dienst auf dem Chor zu erscheinen hat. 4. wird Haydn besondere Sorge tragen, daß alle Chorleute beim Kirchendienst gewissenhaft erscheinen und ihre Pflicht und Schuldigkeit mit gutem Einverständniß verrichten. 5. hat Haydn in „Unserer Abwesenheit" im Eisenstädter Officiers-Zimmer wöchentlich zwei Musikalische Academien als am Dienstag und Donnerstag von 2 bis 4 Uhr Nachmittags mit den gesammten Musicis zu halten und, damit sich Keiner in Hinkunft, wie bisher geschehen, unterfange, vom Kirchendienst oder von den Academien sich ohne Erlaubniß zu absentiren, Uns alle 14 Tage einen schriftlichen Rapport einzusenden mit Name und Angabe der Ursache, wann Ein oder der Andere vom Dienst auszubleiben sich anmaßt. 6. „Endlichen wird ihme Capel-Meister Hayden bestermaßen anbefohlen, Sich selbst embsiger als bisher auf die Composition zu legen, und besonders solche stücke, die man auf der Gamba spiellen mag, und wovon Wir noch sehr wenige gesehen haben, zu componiren, und, um seinen Fleiß sehen zu können, von was immer jeder Composition das erste stück sauber und rein abgeschrieben Uns jederzeit einzuschicken." —

Haydn scheint den fürstlichen Verweis beherzigt zu haben, denn wir begegnen kurz darauf einem sichtbaren Beweis der Anerkennung. Der Fürst schreibt nämlich unterm 4. Januar 1766

an seinen Wirthschaftsrath Rahier: „Diesen Augenblick erhielt ich 3 Stuck von Hayden, mit welchen ich sehr zufrieden bin. Sie werden dahero demselben 12 Ducaten aus der Cassa in meinem Namen geben lassen und ihm zugleich sagen, daß er noch 6 solche Stuck, wie Er mir dermahlen zugeschickt, und nebst dem auch 2 Solo machen und ehestens anhero zu übersenden trachte."

Wenn schon die fürstliche Huld allein den Kapellmeister beglücken mußte, so kamen doch auch die begleitenden klingenden Beweise derselben um so erwünschter, als eben jetzt die grimmige Kälte (das Donaueis vermochte die schwersten Lastwägen zu tragen) die Bedürfnisse für den eignen Leib bedeutend steigerte. Auch aus diesem Brief ersehen wir des Fürsten Vorliebe für das Baryton, sowie seine Zufriedenheit mit der Schreibweise Haydn's. Der Brief ist noch von weiterem Interesse: es ist das erstemal, daß sich der Fürst der Bezeichnung „Schloß Esterház" bedient; er hatte also das am südlichen Ende des Neusiedler See's gelegene, mittlerweile umgebaute Jagdschlößchen Süttor, den Lieblingsaufenthalt seines verstorbenen Bruders, nach dem Stammort der fürstlichen Dynastie, dem magyarischen Dorfe Esterháza auf der Insel Schütt umgetauft. Der Aufenthalt in so strenger Kälte und in einer geradezu unwirthlichen, ungesunden Gegend beweist ferner, wie sehr dem Fürsten der Umbau, den er schon im August 1765 von Innsbruck aus ungeduldig betrieb, am Herzen lag.

Aus der vorerwähnten Bemerkung des Fürsten ergiebt sich, daß Haydn damals eben erst angefangen hatte, für das Baryton zu componiren. In rascher Folge, in verschiedenartiger Verbindung mit andern Instrumenten, vermehrte sich dann die Zahl dieser Compositionen. Auch suchte sich Haydn, wie wir weiter unten sehen werden, gleich Anfangs durch eigenes Ueben auf dem Baryton mit dessen Eigenthümlichkeiten vertraut zu machen. Betrachten auch wir etwas genauer dieses nun längst verschollene, durch das praktischere Violoncell verdrängte Instrument.

Das **Baryton**, italienisch Viola di Bardona,[41] ist ein, in

41 Die Schreibweise ist sehr verschieden: Bariton, Paridon, Paraton, Barydon ꝛc. S. Mozart's Berichtigung der ital. Benennung Bordone (siehe

Geſtalt und Charakter der Viola di Gamba am Nächſten ſtehendes Geigeninſtrument mit breitem und hohem Hals und Griffbrett, über demſelben gewöhnlich mit 6—7 Darmſaiten bezogen, die mit dem Bogen geſtrichen werden und häufige Doppelgriffe zulaſſen. Das Griffbrett iſt rückwärts ausgehöhlt und es befinden ſich hier 14—16, auch 18 zum Theil ſecundenweiſe geſtimmte Saiten aus Meſſing, Stahl- oder Eiſendraht. (Die Saitenzahl und der übrige Bezug iſt ſehr verſchieden; Lidl vermehrte die unteren auf 27, worunter auch die Halbtöne inbegriffen ſind.) Außerdem liegen noch auf der rechten Seite der Decke mehrere umſponnene Darmſaiten. Dieſe und die unterhalb gelegenen metallenen Saiten, mit denen man den begleitenden Baß angiebt, werden mit dem linken Daumen angeriſſen, geſchnellt oder gekneipt; die umſponnenen Darmſaiten wohl auch mit dem kleinen Finger der rechten Hand, die den Bogen führt. Es ſind ſomit drei verſchiedene Bewegungen — Streichen, Schnellen und Greifen erforderlich, welche natürlich die Behandlung des Inſtrumentes nicht wenig erſchweren. Die Muſikſtücke müſſen demgemäß auch eigens für daſſelbe eingerichtet werden; doch widerſprechen die vorhandenen Compoſitionen, auch wenn die Tempi langſamer genommen wurden, der Behauptung, daß darauf nur langſame Sätze auszuführen ſeien. Die oberen Saiten ſind vom eingeſtrichenen e abwärts geſtimmt: e h f d a e und Contra-H; die unteren Metallſaiten mit dem tiefen e im Subbaß beginnend in diatoniſcher Stufenfolge aufſteigend bis

---

Violinſchule, S. 3) wird in der Muſ. Real-Zeitung (1788, S. 182) mit Bardone (als aus dem Griechiſchen abgeleitet) widerlegt. Man findet übrigens ebenſo häufig der als auch das Baryton angegeben. In Maier's „Muſic-Saal" (Neu eröffneter Theoretiſch- und Praktiſcher — Nürnberg, 2. Aufl., 1741, S. 102) iſt der Name der „Viola de Parodon, oder Bariton genannt" von Pardon hergeleitet, weil der Erfinder, der wegen einer Miſſethat gefangen ſaß, ſein Leben dieſem Inſtrument verdankte. Außer den verſchiedenen Muſik-Lexica und oben erwähnten Werken findet man das Inſtrument noch anderwärts beſchrieben: M. H. Fuhrmann, Muſikaliſcher Trichter, Frankfurt 1706, S. 91; Joh. Georg Meuſel, Muſeum für Künſtler und Kunſtliebhaber, Mannheim 1788, 4. Stück, S. 100; Muſik. Almanach auf das Jahr 1782 (C. L. Junker); H. Weller von Gontershauſen, Neu eröffnetes Magazin muſ. Tonwerkzeuge, 1855, S. 84, und deſſen „Ueber den Bau der Saiteninſtrumente und deren Akuſtik, 1870, S. 92 ꝛc.

zum eingestrichenen a. Darin stimmen alle Beschreibungen überein, daß das Instrument einen höchst anmuthigen, sanften und lieblichen, zugleich aber auch melancholischen, schwermüthigen Eindruck hervorbringe. Auch allein gespielt, bietet es dem Ohre wenig Leeres in harmonischer Beziehung. Obwohl, wie gesagt, auch im Charakter der Gambe zunächst verwandt, bietet der Ton doch auch viel Eigenartiges; oft glaubt man eine Gambe und Mandorzither zugleich zu hören. Ein Cavalier in Wien, der dem Barytonspieler Franz selbst gestand, daß er bisher ein Feind der Musik gewesen, und ihn erst sein Spiel bekehrt habe, verglich den Effect des Baryton mit der Ananas, „man hört und weis nicht was man hört, denn alles harmonirt auf unterschiedliche Art". Das Baryton hält sich hauptsächlich in der Tenor- und Baßlage auf, kann sich aber auch auf die Discantregion einlassen. Ein Theil der von Haydn componirten Barytonstücke wurde von ihm selbst und von Anderen mannigfach für andere Instrumente (Violine, Flöte, Viola, Violoncell) umgeschrieben.

Lauten- und Geigenmacher, die Barytons verfertigten, gab es viele; es sind solche Instrumente noch vorhanden von Magnus Feldien in Wien (aus dem Jahre 1656), Heinrich Kramer in Wien (1714), Daniel Achatius Stadlmann in Wien (1732), Joh. Jos. Stadlmann in Wien (1750), Tielke in Hamburg (1686), Andreas Stainer in Absom in Tyrol (1660). Die drei erstgenannten Instrumente (nebst einem vierten ohne Namensangabe) befinden sich im Museum der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien; auch Stainer's Instrument, jetzt in Eisenstadt, gehört ursprünglich diesem Museum (den Knopf des Saitenhalters zieren zwei schön geschnitzte Köpfe, Mann und Knabe, ersterer mit Tyrolerhut); das Baryton von Tielke ist im South Kensington Museum in London, jenes von Joh. Jos. Stadlmann, in schönem Lederfutteral aufbewahrt, aber aller Saiten entledigt, ist im Eisenstädter Musikgebäude — es war das Kleinod des Fürsten Nicolaus.

Als öffentliche Spieler auf dem Baryton sind zu nennen: Marc. Ant. Berti (1721—1740 in der kaiserlichen Hofkapelle in Wien); Sig. Ferant (1744 in London); Anton Kraft und die Virtuosen Karl Franz und Andreas Lidl (in der Esterházy'schen Kapelle); Fauner (Magistratsrath, Dilettant in Wien 1794);

Sebastian Ludwig Friedel (k. preußischer Kammermusikus, 90er Jahre bis nach 1820 in Berlin); Vincenz Hauschka (kaiserlicher Hofbeamter und verdienstvolles Directionsmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Mitte der 90er Jahre und noch 1823 genannt).

Compositionen für das Baryton lieferten: Niemecz, ein Schüler Haydn's (Primitio aus dem Orden der Barmherzigen Brüder, Bibliothekar in Esterház); L. Tomasini und A. Kraft (in der Esterházy'schen Kapelle); Wenzl Pichl (gedruckt erschienen 21 Quartette, Quintette, Sestetti und Ottavini; außerdem schrieb er 148 Quartette für Fürst Nicolaus); Musikalienhändler Joh. Traeg in Wien kündigte 1799 in Mscpt. 12mal 6 Trios an (Baryton, Viola, Báß); für Vinc. Hauschka,[42] der auch selbst für das Baryton componirte, schrieben auf Wunsch der Kaiserin Marie Therese (zweite Gemahlin des Kaisers Franz) die Tonsetzer Ferd. Pakr, Weigl und Eybler. Unter die Verehrer des Baryton zählen auch Churfürst Karl Theodor und König Friedr. Wilhelm II. König von Preußen.[43] —

Zwei Anekdoten, die uns den Fürsten Nicolaus als Barytonspieler zeigen, führen uns unmittelbar ins fürstliche Musikcabinet. Die erste Anekdote nennt den berühmten Violoncellisten Anton Kraft, der am 1. Januar 1778 in der fürstlichen Musikkapelle angestellt wurde und daselbst bis zum Jahre 1790 verblieb. Kraft benutzte die Gelegenheit, Haydn's Unterricht in der Composition zu genießen. Um sich des Fürsten Zuneigung zu erwerben, erlernte er auch das Baryton und componirte mehrere Trios für zwei Barytons und Violoncell, bei denen er immer das zweite Baryton spielte. Nachdem er die nöthige Fertigkeit erlangt zu haben glaubte, schrieb er in einem Trio

---

42 Hauschka (geb. 1766, gest. 1840), spielte einmal auch auf Schloß Persenbeug an der Donau, Sommersitz des Kaisers Franz. Es begleiteten ihn der Kaiser selbst, Fürst Metternich, Graf Wrbna, Feldmarschall-Lieutenant Kutschera, Hofkapellmeister Eybler. — Im Febr. 1823 spielte Hauschka mit Friedrich Greß ein Duett für Baryton und Violoncell in einer Abendunterhaltung der Gesellschaft der Musikfreunde; es war dies wohl das letztemal, daß das Baryton öffentlich gehört wurde.

43 v. Lebebur, Tonkünstler-Lexicon Berlins. 1861. S. 165. Artikel Friedel.

auch ein Solo für das zweite Baryton. Kaum hatte er das Solo begonnen, so unterbrach ihn der Fürst: „Gieb Er mir die Stimme.“ Nun fing der Fürst zu spielen an, blieb aber mitten drin stecken. Aergerlich darüber setzte er ab und sagte zu Kraft: „Schreib Er künftighin nur Solo für meine Stimme, denn daß Er besser spielt als ich, ist keine Kunst, sondern seine Schuldigkeit.“

Die zweite Anekdote hat Haydn zum Gegenstand.[44] Die Erklärung des Fürsten nämlich, die Compositionen für das Baryton hätten sich nur auf ein- und dieselbe Tonart zu beschränken, reizte Haydn, das Instrument durch Selbstübung eingehend kennen zu lernen. Vielleicht auch dachte er dem Fürsten eine Freude zu machen oder war eine Eitelkeit dabei im Spiel. Genug, er übte, sein Componiren vernachlässigend, ohne Vorwissen des Fürsten wohl ein halbes Jahr lang, wozu er wegen Zeitmangel, zum Aerger seiner Frau, meistens die Nächte zu Hülfe nehmen mußte. Endlich glaubte er sich mit Ehren vor dem Fürsten hören lassen zu können. Er spielte und zwar richtig in mehreren Tonarten und erwartete Ueberraschung und Beifall. Der Fürst aber blieb ganz ruhig und sagte nur: „Haydn! das muß Er besser wissen.“ „Ich verstand den Fürsten vollkommen“ (bemerkt Haydn zu Dies) „und ob mich gleich im ersten Augenblick die Gleichgültigkeit desselben schmerzte: so verdanke ich es doch seiner kurzen Erinnerung, daß ich plötzlich den Vorsatz fahren ließ, ein guter Barytonspieler zu werden. Ich erinnerte mich, daß ich mir als Kapellmeister, und nicht als ausübender Virtuos, schon einigen Ruhm erworben hatte, machte mir selbst Vorwürfe, die Composition seit einem halben Jahre vernachlässigt zu haben und wandte mich wieder mit neuem Eifer zu derselben.“

---

44 Abgesehen von dem Irrthume bei Dies (S. 55 fg.) als habe Haydn erst nach der Abschieds-Symphonie (die doch um vieles später, 1772, componirt ist) angefangen, das Baryton zu üben, müßte obige Anekdote, wiederum nach Dies, vor die Aufführung der Acide (also ins Jahr 1762) zu setzen sein. Auch dieses ist unrichtig und widerlegt sich von selbst. Des Fürsten Verweis, Haydn solle fleißiger componiren und namentlich Stücke für das Baryton setzen, von denen der Fürst bis dahin noch sehr wenige gesehen, giebt uns die richtige Zeit, nämlich die zweite Jahreshälfte von 1765.

Was Haydn's Compositionen für das Baryton betrifft, werden einstweilen einige allgemeine Bemerkungen um so mehr genügen, als ja weitaus der größte Theil derselben ihrer Entstehung nach in die Jahre nach 1766 fällt. Haydn selbst hat sie ohne weitere chronologische Folge in seinem thematischen Verzeichniß angegeben und am Schlusse bemerkt: „In Allem 163 Pariton-Stücke." (Außerdem fanden sich in Eisenstadt noch 12 Divertimenti für 2 Baryton und Baß in Haydn's Handschrift vor.) Einige Trios scheinen Lieblingsstücke des Fürsten gewesen zu sein, denn sie finden sich auch als Chöre angezeigt, z. B. zur Wiedergenesung des Fürsten (Dei clementi); zur glücklichen Wiederkehr (Al tuo arrivo felice). Andere Trios haben eigene Benennungen, z. B. „l'Alleluja" (der erste Satz nach der bekannten Kirchenmelodie); „das alte Weib" (die Viola im Menuet-Trio Klagetöne nachahmend). Ein Trio hat am oberen Rand die Bemerkung Fatto a posta und rechts in der Ecke Nihil sine causa. Im Allgemeinen auf 3 Sätze beschränkt, boten besondere Anlässe auch ungewöhnliche Ausdehnung; zum Geburtsfest des Fürsten[45] schrieb Haydn sogar ein Trio mit 7 Nummern, darunter (ein seltener Fall) auch eine Polonaise. Menuets und Finale sind häufig auch künstlich aufgebaut: Fuga a 3 sogetti in contrapunto doppio; Canone in diapente; Menuetto alla Zoppa (rhythmische Verrückung) und Trio al contrario. Einmal hat das Baryton im Menuet-Trio auch ein Solo ohne alle Begleitung; ein einziges Mal wechseln dabei auch Gambe und Baryton. — Von den, allem Anscheine nach, frühesten Barytonstücken haben sich, außer zahlreichen Bruchstücken noch erhalten: ein Duett für 2 Baryton (Haydn's Katalog Nr. 4 unter 6 Duetten) und oben erwähnte 12 Divertimenti für 2 Baryton mit Baß; sie sind ganz kurz, jede Nummer nur aus einem Satz von 1 und 2 Theilen zu 8 und 16 Tacten bestehend. Verloren gegangen sind alle 12 in Haydn's Katalog verzeichneten Sorten für Baryton und Violoncell und 3 Concerte für Baryton mit 2 Violinen und Baß. Dagegen erhielten sich in Abschriften und Autographen sehr viele Divertimenti für Baryton, Viola und Baß und einige mehrstimmige Cassationen. (Im Jahre 1781 erschienen als Op. 31 bei Artaria 6 solcher

45 Fatto per la felicissima nascita di S. A. S. Principe Esterhazi.

concertirenden Divertimenti zu 8 Stimmen, das Baryton durch Flöte ersetzt). — Nach Tonarten geordnet entfällt der kleinere Theil auf C-dur; vorherrschend sind G-, D- und A-dur. Von den B-Tonarten ist nur F-dur 3mal vertreten; ebenso selten sind Moll-Tonarten, nur A-moll und H-moll erscheint einmal als Haupt-Tonart.

Die Trios für Baryton, Viola und Violoncell sind meistens dreisätzig; Menuet mit Trio, welcher nie fehlt, bildet gewöhnlich den zweiten, manchmal auch den letzten Satz. Die Mannigfaltigkeit der Themen und Erfindung interessanter Menuet-Trios ist hier staunenswerth. Im Allgemeinen sind die Tempi etwa folgendermaßen vertheilt: Erster Satz — Allegro, Moderato, Adagio, Largo, Scherzando Presto (mit ihren kleineren Schattirungen); zweiter Satz — Menuet und Trio, seltener ein Allegro, Adagio oder Andante; Dritter Satz — Allegro (molto, assai), Presto, Scherzo Presto, und (mit Bezug auf den zweiten Satz) Menuet und Trio, oder Tempo di Menuetto.

Nach den vorhandenen Autographen mit Nummerirung und Jahresangabe, nebst Abschriften, ebenfalls mit Jahresangabe, läßt sich im Ganzen die Zeit der Entstehung dieser Gattung Compositionen feststellen. Von den 125 dreistimmigen Divertimenti (Baryton, Viola, Baß) waren bis zum Jahre 1767 die ersten 48 Nummern componirt; bis 1769 entstanden weitere 24; bis etwa zu Ende 1770 abermals 24;[46] die letzten 29 (Nr. 106 hat schon 1772) folgten wohl unmittelbar. Die mehrstimmigen Cassationsstücke scheinen alle in die 70er Jahre zu fallen (3 Nummern tragen die Jahreszahl 1775). Nach dieser Zeit sind keine Compositionen für das Baryton nachweisbar. Da auch die beiden ausgezeichneten Virtuosen Lidl und Franz in

46 Hierher gehören XXIV Divertimenti per il Pariton col Viola e Basso, Tom. II., die dem Fürsten eigens dedicirt waren. (Tom. II., es mußte also auch ein erster Band vorhanden gewesen sein.) Sie sind, jede Stimme in schönem rothledernen Einband mit Goldschnitt in ledernem Kapsel (Schubdeckel), mit großer Sorgfalt vom Copisten ins Reine geschrieben. Im Barytonheft steht auf dem ersten Notenblatt unten rechts: di me Giuseppe Haydn von seiner Hand geschrieben. Ein muthwilligerweise abgeschnittener Streifen Papier am oberen Rand enthielt wohl die Dedication. In Haydn's Katalog sind es die Nummern Nr. 73—96. Zwei Autographe, Nr. 79 und 80 (also die 7. und 8. Nummer), tragen das Datum 1769.

dieſer Zeit entlaſſen wurden (Lidl im Mai 1774, Franz im Dec. 1776), mag wohl auch der Fürſt ſein eigenes Spiel aufgegeben haben; die nun von Jahr zu Jahr ſich reicher entfaltende Muſikkapelle, die Oper nebſt Schauſpiel und Marionettentheater nahmen ſeine Aufmerkſamkeit ohnedies vollauf in Anſpruch. Aber auch Haydn mußte nun ſeine volle Thätigkeit der Kapelle zuwenden; er verwerthete wohl einen Theil der bereits fertigen Barytonſtücke in Umſchreibung für andere Inſtrumente, öfter drei- und vierfach mit Erweiterung bis zu 8 Stimmen;[47] oder Andere thaten dies für ihn, oder er vergaß darauf, mit größeren Arbeiten beſchäftigt. Manche Autographe gingen ihm auch durch Ausleihen verloren; Dies (S. 55) erwähnt hierauf bezüglicher Uneinigkeiten zwiſchen Haydn und einem Ungenannten wegen ſolcher im Leben nicht ungewöhnlicher Vorkommniſſe. Nach Haydn's Entwurf-Katalog zu ſchließen hatte er die Barytonſtücke in vier Büchern zuſammengeſchrieben und nach dieſen bezeichnet und nummerirt.

Mit Recht könnte man vorausſetzen, daß eine ſo große Anzahl gleichartiger Compoſitionen die Erfindungsgabe abſchwächen müßte, wenn uns Haydn nicht das Gegentheil bewieſen hätte. Dieſe Compoſitionen geringeren Umfangs dienten ihm gleichſam als Vorſtudien zu ſeinen größeren Werken, in denen er ſich dann um ſo freier bewegte. Schon die erſte Hälfte (ſoweit dieſe vorliegt) überragt die bekannten erſten 18 Quartette an Sicherheit in der Anlage, an Abrundung und Mannigfaltigkeit, an Reichthum und Friſche der Ideen. In zweckmäßiger Auswahl zuſammengeſtellt dürften auch heutzutage noch, trotz ihrer knappen Form, manche im Stande ſein, die Liebhaber von Kammermuſik in kleinerem Kreiſe zu intereſſiren, um ſo mehr, als dieſe Compoſitions-Gattung (drei Streichinſtrumente) ohnedies ſpärlich vertreten iſt. Summariſch genommen hat Haydn die folgende Anzahl Barytonſtücke geſchrieben: 6 Duetten für 2 Baryton; 12 Sonaten für Baryton und Violoncell; 12 Di-

---

47 Es entſtanden nachweisbar aus dieſen Barytonſtücken u. A. VI Trios, Violine, Viola, Baß, und V Trios, Violoncell, Viola, Baß (Breitkopf 1772); VI leichte Trios, 2 Violinen und Violoncell, Op. 21, Heft II, Nr. 2, 3, 6 (Simrock), und Six Trios pour Flûte, Violon et Violoncell, Liv. I, alle 6 Nummern (Simrock).

vertimenti für 2 Barytons und Baß; 125 Divertimenti für Barytons, Viola und Violoncell; 17 mehrſtimmige Caſſationsſtücke; 3 Concerte für Baryton mit 2 Violinen und Baß — im Ganzen 175 Compoſitionen. Dazu kommen noch einige Clavier-Divertimenti mit Begleitung von Violinen und Baryton [48] und eine ſpäter erwähnte Cantate auf den Tod des Königs Friedrich des Großen (für Geſang mit Barytonbegleitung).

Ueber die weiteren Compoſitionen Haydn's bis zum Jahre 1766 kann hier nur ſo weit geſprochen werden, als ſich aus triftigen Gründen annehmen läßt, daß ſie eben in dieſen Zeitraum (1762—1766) fallen. Von den Symphonien kommen auf dieſe Jahre zum mindeſten 30, von denen aber ein Theil weit eher dem Charakter von concertirenden Tonſtücken, Caſſationen oder Divertimenti entſpricht. Erhalten haben ſich in Haydn's Handſchrift, in Partitur, zwei aus dem Jahre 1763 und je vier aus den Jahren 1764 und 1765. (Eine Symphonie, D-dur, im Nachlaß Haydn's mit 1766 angegeben, iſt nicht mehr vorhanden.) Die genannten 30 Symphonien ſind ſämmtlich, bis zum Jahre 1779 vertheilt, in Abſchriften in Breitkopf's Katalog angezeigt; einige ſind übrigens auch im Stich in Paris bei verſchiedenen Verlegern erſchienen. Die Harmonie beſteht bei den meiſten aus 2 Oboen und 2 Hörnern, einigemal ſind Flöten benutzt; Klarinetten kommen hier und weitaus in die nächſtfolgende Zeit nicht vor. Trompeten und Pauken erſcheinen nur zweimal, doch ſind letztere außerdem einmal nachträglich hinzugefügt. Zwei Symphonien zählen bereits in dieſer Zeit 4 Waldhörner, es iſt alſo die Annahme Deldevez's [49], Haydn habe dieſe Inſtrumente in dieſer Anzahl nur einmal angewendet, ſchon jetzt zu berichtigen. Elf dieſer Symphonien ſind dreiſätzig, meiſt Allegro, Andante, Presto oder Tempo di Menuetto; alle übrigen haben Menuets, vorzugsweiſe im 3. Satz; die ſpäter vorherrſchenden ernſten Einleitungs-Sätze kommen hier nur zweimal vor.

48 Ein derartiges Divertimento, F-dur ⁶/₄, in Haydn's Katalog eigens für Cembalo con Pariton e due Violini angegeben, iſt unter den Clavier-Trios bei Breitkopf & Härtel, neue Ausgabe Nr. 25, enthalten.

49 Curiosités musicales, Notes, Analyses etc. par E. M. E. Deldevez, Paris 1873, p. 13.

Ob von Haydn's mehrſtimmigen Divertimenti für verſchiedene Inſtrumente (Haydn zählt deren 20 auf) einige in den genannten Zeitraum fallen, iſt nicht mit Sicherheit anzugeben. Breitkopf's Katalog hat deren 8 in den Jahren 1767 und 1768 angezeigt. (Das einzige in Autograph erhaltene Divertimento wurde ſchon früher erwähnt und gehört, als im Jahre 1760 componirt, nicht hierher.) Ein Divertimento, das einzige für 4 Streichinſtrumente, erſchien 1765 als Streichquartett, wurde aber von Haydn in ſeine Quartett-Sammlung nicht aufgenommen und iſt auch, wie Haydn ſelbſt angiebt, nie im Stich erſchienen. Einige fünfſtimmige Divertimenti (2 Violinen, 2 Violen und Baß) belehren uns, vorausgeſetzt daß ſie nicht Arrangements ſind, daß Haydn wirklich auch Quintette geſchrieben hat, eine Frage, die bisher immer verneint wurde. Daß auch Griesinger von einem Quintett ſpricht, haben wir S. 141 geſehen. Unter 12 Nummern, über die jeder Nachweis fehlt, befinden ſich auch ſogenannte Feldpartien, ausſchließlich für Blasinſtrumente geſchriebene Stücke, z. B. für je 2 Klarinetten, Hörner und Fagotte. Ein verloren gegangenes ſechsſtimmiges Divertimento, D-dur $^4/_4$, iſt betitelt „Der verliebte Schulmeiſter" (il maestro innamorato). Vier Nummern (Haydn's Katalog Nr. 1, 2, 11, 20), die uns ſpäter nochmals beſchäftigen werden, ſind unter verſchiedener Benennung und Stimmenzahl häufig angezeigt; eine darunter, „Der Geburtstag" betitelt und zuerſt 1767 erſchienen, hat ſich bis auf unſere Zeit erhalten und wird in neueſten Auflagen ahnungslos als Sonate für Clavier und Violine geſpielt. Um die Verwirrung zu vermehren, finden ſich auch hier wie bei den Symphonien einige mit umſtellten Sätzen, ſo daß man im Augenblick wähnt, verſchiedene Werke vor ſich zu haben. Außer den von Haydn angegebenen 20 Divertimenti circuliren aber noch faſt ebenſo viele unter verſchiedenem Titel, Notturni, Serenaten, Concertante u. ſ. w. unter Haydn's Namen; ſo ſind z. B. von den IX Caſſationen, die von Breitkopf 1768 in Mſcpt. angezeigt ſind, nur zwei in Haydn's Katalog vorfindig. Dagegen ſind in dieſer Rubrik, wie ſpäter auch bei den Clavierſtücken, viele Nummern enthalten, die wiederum in Haydn's Katalog fehlen und doch von ihm anerkannt ſind. So iſt ein eigenthümliches Muſikſtück, „Echo" betitelt, für 4 Violinen und 2 Violoncell componirt (für je 3 Inſtrumente in zwei

aneinanderſtoßenden Zimmern zu ſpielen) von Haydn nicht verzeichnet, obwohl es ſchon 1767 und dann bis zu Ende des Jahrhunderts in deutſchen und franzöſiſchen Angaben häufig angezeigt iſt, daher beliebt geweſen ſein muß und auch in unſern Tagen in Partitur und Stimmen (Trautwein) und als Clavier-Quartett mit 2 Violinen und Violoncell (Simrock) erſchienen iſt. Dieſe verſchiedenen Arrangements der meiſten Divertimenti erſchweren die Ueberſicht und Richtigſtellung derſelben ungemein und fordern zu beſonderer Vorſicht auf.

Die Tanzmuſik iſt in dieſen Jahren durch eine einzige Nummer vertreten, ſobald wir uns dazu verſtehen, das in Eiſenſtadt noch vorhandene ſehr abgegriffene Autograph in dieſe Zeit zu ſetzen. Es ſind 12 Menuetten, hier für Clavier arrangirt (die Oberſtimme wie bei den meiſten damaligen Clavierſtücken im Sopranſchlüſſel), welche in Breitkopf's Katalog 1767 als XVI Minuetti (2 Hörner, 2 Oboen, Trav. Flautini, Fagotti, Baß) angezeigt ſind. Jedenfalls iſt von Haydn keine frühere, für Orcheſter und zum Tanzgebrauch geſchriebene Menuetten-Sammlung bekannt geworden.

Von den Quartetten für Streichinſtrumente können wir an dieſer Stelle ganz abſehen, da die, den erſten achtzehn folgenden Quartette erſt ins Jahr 1769 fallen. Außer dem vorerwähnten einzeln ſtehenden Quartett ſind weiterhin noch zwei ebenfalls vereinzelte Quartette in Breitkopf's Katalog angezeigt, die aber von Haydn ganz ignorirt wurden.

Von den 21 Trios für 2 Violinen und Violoncell, die Haydn in ſeinem Katalog aufführt, gehört wohl der größte Theil in die 50er Jahre. Ueber 4 Nummern fehlt jeder Nachweis; noch erhaltene Abſchriften deuten bei einigen auf die Mitte der 60er Jahre hin. Sie ſind ziemlich umfangreich, meiſt zweiſätzig und die erſte Violine beſonders reich figurirt. In Breitkopf's Katalog ſind in den Jahren 1766 und 1767 13 dieſer Trios aufgenommen. Von den bei Simrock erſchienenen Op. 21 „6 leichte Trios", Heft I, ſind Nr. 3 und 6 in Haydn's Katalog (7 und 11) enthalten. Im Stich erſchienen ferner bei Artaria (T. Mollo) 2 Hefte „Trois Trios originaux pour deux Violons et Basse", Liv. I und II (nach Haydn's Katalog Nr. 17, 21, 20; 3, 2, 4).

Was die Compoſitionen für Clavier betrifft, die etwa in

die hier berührten Jahre fallen, ſo ſind wir hier vorzugsweiſe nur auf Vermuthungen angewieſen. Eine einzige Nummer, ein Divertimento per Cembalo con due Violini e Basso, liegt in Haydn's Handſchrift vor, datirt 1764, und erſchien bei Breitkopf in Abſchrift im Jahre 1773. Einige Concerte, Divertimenti, Trios, Sonaten (die erſte Sammlung, 6 Nummern, iſt 1767 veröffentlicht und 3 derſelben ſind in die neuen Geſammt-Auflagen aufgenommen), V Soli und ein Menuet mit Variationen, zum Theil in Haydn's Katalog, zum Theil bei Breitkopf in Mſcpt. angezeigt, dürften hierher zu rechnen ſein. Einen Theil der Concerte abgerechnet, die in ſpätere Jahre fallen (es ſind im Ganzen 15), reicht jedoch der größte Theil der hier erwähnten Clavierſtücke, nach Haydn's eigener Angabe, in die frühere, zum Theil in die früheſte Zeit Haydn's und wird entſprechender ſpäterhin im Ganzen zuſammen zu faſſen ſein.

Daß Haydn auch **Concerte** für Streich- und für Blasinſtrumente geſchrieben hat, ſei hier einſtweilen nur vorübergehend angedeutet, da dieſelben, das einzige früher genannte Hornconcert ausgenommen, den ſpätern Jahren angehören. Es ſind im Ganzen 28 Concerte, mit Violine (9), Violoncell (6), Contrabaß (1), Lira (5), Flöte (2), Horn (4) und Clarino (1) vertreten.

Am dürftigſten und unſicherſten ſieht es mit den Geſangwerken aus. Von den zahlreichen, unter Haydn's Namen verbreiteten, aber mit wenigen Ausnahmen an ſich bedeutungsloſen kleineren Kirchencompoſitionen kann man nur wünſchen und vorausſetzen, daß ſie in frühe Jahre fallen. Ein einziges Salve Regina, G-dur $^2/_4$, für concertirenden Sopran und Alt mit 2 Violinen und Orgel iſt inſofern hier zu erwähnen, als es ſeit dem Jahre 1766 in Abſchrift im Stifte Göttweig vorhanden iſt. Doch war auch aus demſelben Jahre das Autograph eines Kyrie zu einer Meſſe[30] vorhanden; die Meſſe ſelbſt hat Haydn im Verzeichniß dieſer Werke nicht genannt; ſpäter ſoll er dies Kyrie zu ſeiner Mariazeller-Meſſe (1782) verwendet haben.

---

30 Missa solennis ad honorem Beatissimae Virginis Mariae dal Giuseppe Haydn. 1766. Das Kyrie, 10 Blätter, beſaß Artaria und verkaufte es im Jahre 1826 an Herrn Balſch, ruſſiſchen Edelmann.

Der Stand der Muſikkapelle hatte ſeit dem Jahre 1762 manche Veränderungen erfahren; mehrere Mitglieder waren entlaſſen worden, mehrere waren geſtorben, der Erſatz zeigt noch keine weſentliche Verſtärkung. Die Kapelle zählte zu Anfang des Jahres 1766: 6 Violinen (Viola inbegriffen), 1 Violoncell, 1 Violon, 1 Flöte, 2 Oboen, 2 Fagott, 4 Waldhörner. Das Geſangsperſonal beſtand aus 3 Discant, 1 Alt, 3 Tenore, 1 Baß. Neu waren hinzugekommen: Joſ. Burgſteiner (Violine und Bratſche, bis 1790); Joſ. Diezl (Waldhorn und Violon, geſtorben 1801); Franz Stamitz (Waldhorn); Franz Reiner (Waldhorn); Karl Franz (Waldhorn, Baryton, bis 1776). Beim Geſang: Auguſte Houdiere („Singerin"); Leopold Dichtler (Tenor, dann Violoniſt, geſtorben 1799); Joh. Haydn (Tenor). An der Orgel ſaß ſeit Aug. 1765 Franz Novotny (geſtorben 25. Aug. 1773). Er war zugleich Beamter in der Buchhalterei; ſein Vater, der früher genannte Johann Novotny, ein tüchtiger Muſiker, war als Organiſt in fürſtlichen Dienſten von 1736—1765.

Wir haben nun den bemerkenswertheren Mitgliedern einige Aufmerkſamkeit zu ſchenken; es ſind die Inſtrumentaliſten Tomaſini, Weigl, Steinmüller, Franz und der Copiſt Elßler; die Sängerinnen Scheſſtoß und Fux; die Sänger Friberth und Dichtler. Aus dem Standpunkt, den dieſe und ſpäter hervorragende Mitglieder der Kapelle als Künſtler und Menſch einnehmen, werden wir allmählig ein Geſammtbild des geiſtigen Verkehrs, in dem ſich Haydn bewegte, gewinnen. Da die meiſten Mitglieder aus dem Ausland kamen und mitunter ein bewegtes Leben hinter ſich hatten, konnte es nicht an mannigfachen Anregungen zu Meinungsaustauſch fehlen. Haydn wurde ſo am lebendigſten mit den Vorgängen von Außen vertraut und die Künſtler wiederum trugen den Ruhm ihres durchweg verehrten Chefs weit über die Grenzen Oeſterreichs hinaus, daher es auch kam, daß Haydn's Werke, abgeſehen von ihrer Bedeutung an ſich, ſo ungewöhnlich raſche Verbreitung fanden. Faſſen wir nun die genannten Mitglieder näher ins Auge.

Luigi (Aloyſius) Tomaſini, aus Italien gebürtig, wurde kurz nach Haydn's Anſtellung in die fürſtliche Muſikkapelle als erſter Violiniſt aufgenommen. Er zählte damals etwa 20 Jahre, war alſo im Vollbeſitz jugendlichen Feuers; auch war er der bis dahin bedeutendſte Virtuoſe der Kapelle. Haydn's Sym-

phonie Le Midi mit ihrem Adagio und außergewöhnlichen Recitativ ist unstreitig auf die Fähigkeiten dieses Künstlers berechnet. Fürst Nicolaus wußte Tomasini's Talent wohl zu schätzen. Bei der Taufe seines ersten Kindes (1770) standen der Fürst und seine Tochter, die verehelichte Gräfin Grassalkowics, selbst zu Gevatter. Sein Gehalt, anfangs 200 Fl., war nach 3 Jahren schon auf mehr als das Doppelte gestiegen (432 Fl.) und erfuhr, vermehrt durch ansehnliche Naturalien (Holz, Kerzen, 9 Eimer Wein) wiederholte Steigerungen, und die Gunst, die sich auf die nachfolgenden Fürsten übertrug, erhöhte den baaren Gehalt im Jahre 1803 noch bis auf 1100 Fl.; auch genoß er seit 1790 noch außerdem 400 Fl. Pension, die ihm Fürst Nicolaus vermacht hatte. Neben dem gleichzeitig zum Vice-Kapellmeister ernannten Johann Fuchs, der die Chor- und Kirchenmusik leitete, wurde Tomasini im Jahre 1802 die Direction der Kammermusik anvertraut. Mit Haydn war Tomasini innig befreundet und wenn er von Wien aus Alle in Eisenstadt grüßen läßt, so nennt er, sich eines Scherzausdruckes bedienend, „besonders meinen Bruder, Luigi Fer".[51] Haydn schätzte in ihm den gediegenen Künstler, dessen Vortragsweise ihm besonders zusagte. „So wie du (sagte Haydn zu ihm) spielt mir Niemand meine Quartette zu Dank." Wir dürfen daher wohl auch annehmen, daß der Meister bei den meisten seiner bis zur Londoner Reise entstandenen Quartette seinen lieben Primgeiger im Auge hatte und können aus deren Schreibart am besten die Spielweise und Richtung Tomasini's entnehmen. Die in den 60er Jahren entstandenen Streich-Duos und Trios sind ebenfalls dahin zu zählen, dergleichen einige Violinconcerte. Eines davon, C dur $^2/_4$. (im Jahre 1769 von Breitkopf in Mscpt. angezeigt) ist eigens in Haydn's erstem Entwurf-Katalog bezeichnet mit „Concerto per il Violino ex C, fatto per il Luigi". Als Solospieler trat Tomasini ein einzigesmal in Wien auf; er spielte im Jahre 1775 in einer Akademie der Tonkünstler-Societät ein Violinconcert, wahrscheinlich eigener Composition, denn Tomasini war auch selbst productiv; seinem Fürsten Nicolaus componirte und dedicirte er XXIV Divertimenti per il Paridon, Violino e Violoncello,

51 Brief an den Oboisten Joseph Eßler.

die in ſchöner Abſchrift von Elßler's Hand im Archiv der Geſellſchaft der Muſikfreunde zu Wien aufbewahrt ſind; der Muſikalienhändler J. Traeg in Wien kündigte 1799 in ſeinem Katalog noch folgende Werke in Mſcpt. an: II Concerti a V. princ. con acc.; II Sonate a V. solo e B.; XII Quartetti a 2 V. A. et B.; ferner ſind in der Wiener Zeitung und Allgemeinen Muſik-Zeitung von Traeg und von Mollo als geſtochen angezeigt: XII Variations pour le Violon; Trois Duos concertants pour deux Violons, dédiés à Mr. J. Haydn. Im Magasin de l'imprimerie chimique erſchienen auch: Trois Quatuors, oeuvre 8, dédiés au Prince régnant, Nicolas d'Esterházy. Ein Violinconcert von Tomaſini ſpielte deſſen Sohn in Wien im Jahre 1796 in der Akademie der Tonkünſtler-Societät, bei Gelegenheit der Feier des 25jährigen Beſtehens dieſes Vereines, dem der Vater ſeit deſſen Gründung als Mitglied angehörte. Tomaſini ſtarb am 25. April 1808 im 67. Lebensjahre und ſein Leichnam wurde in der Bergkirche in derſelben Gruft beigeſetzt, die ſpäter auch Haydn aufnahm. Der Fürſt, Nicolaus II, ehrte das Andenken Tomaſini's, der nahezu ein halbes Jahrhundert ſeiner Kapelle angehörte, indem er der Witwe 400 Fl. und ihren unmündigen Kindern 200 Fl. Gnadengehalt ausſetzte. Zwei Töchter, Eliſabeth und Joſephine, waren in der Kapelle von 1807 bis 1810 als Discantiſtinnen angeſtellt und ſangen gelegentlich auch bei den Opernaufführungen in Eiſenſtadt. Ueber ſeinen Sohn Anton, meiſtens Luigi genannt, ſei hier, obwohl der Zeit bedeutend vorgreifend, der Zuſammengehörigkeit halber noch das Nöthige beigefügt.

Luigi (Anton) Tomaſini wurde am 17. Feb. 1775 zu Eiſenſtadt geboren und kam im Jahre 1796 als Violiniſt und Bratſchiſt in die fürſtliche Kapelle. Bei ſeinem vorerwähnten Wiener Auftreten in demſelben Jahre legte ihm die Akademie-Ankündigung bereits das Prädicat „berühmt" bei. Im Jahre 1801 trat er ein zweitesmal in der Tonkünſtler-Societät und im Jahre 1806 im Augartenſaal mit einem Concert auf. Die Nachrichten über ihn ſtimmen darin überein, daß ihm ein bedeutendes Talent beſchieden war. Glaubwürdige Perſonen, die ihn oft ſpielen gehört, (unter ihnen der im Jahre 1871 zu Wien verſtorbene ſehr gediegene Muſiker Joh. Navratil, welcher der Kapelle von 1817 bis 1831 angehörte) lobten ſeinen vollen ſchönen

Ton, ſeine bedeutende Geläufigkeit und überaus leichte Auffaſſung. Trotzdem kam er nicht entſprechend vorwärts, woran hauptſächlich ſein Leichtſinn und unordentlicher Lebenswandel Urſache war. Seine Urlaubszeit in Wien, die er regelmäßig auf eigene Fauſt ausdehnte, benutzte er lediglich zum Schuldenmachen; ſtatt zu ſtudiren, trieb er ſich tagelang in Wirths- und Kaffeehäuſern herum, ſchwächte ſeinen Körper und vernachläſſigte ſich derart, daß Hummel, der damalige fürſtliche Concertmeiſter, von ihm ſagte, daß man außer ſeinem Talente nichts Vernünftiges von ihm gewohnt ſei. Zweimal vom Fürſten aus der Kapelle ausgeſtoßen, wurde er doch wieder, das eine Mal (1803) auf Fürbitte Haydn's, das zweite Mal (1811) auf Vorſtellung des Kapellmeiſters Fuchs, des Nachfolgers Haydn's, wieder aufgenommen und jedesmal wurde ihm ſein Gehalt obendrein noch erhöht, ſo daß er im Jahre 1811 als Dirigent bei der zweiten Violine (nebſt freiem Quartier, 6 Klafter Holz und täglich eine Maß Wein) einen Gehalt von 1800 Fl. (im damaligen Geldeswerth) bezog. Als die Kapelle nach jahrelanger Stockung 1820 wieder flott wurde, rückte Tomaſini als Dirigent bei der erſten Violine vor. Haydn's Votum über ihn (Vorſtellung an den Fürſten) lautete vordem: „Um das ſeltene Genie des Bittſtellers |: ſo durch zufällige Krankheit und darauf folgende Dürftigkeit in etwas zerrüttet wurde :| wieder in gehörige Ordnung zu bringen, wäre meine unmaßgebliche Meinung, daſſelbe durch die Gnade der Hochfürſtlichen Durchlaucht mit einer jährlichen Zulage von 100 Fl. oder wenigſtens 50 Fl. zur größeren Thätigkeit fernerhin zu zwingen.“ Doch der Unverbeſſerliche ließ ſich auch durch Großmuth nicht zwingen, kam immer mehr an Leib und Seele herab und ſtarb endlich in Eiſenſtadt am 12. Juni 1824. Er war im Jahre 1803 in die Tonkünſtler-Societät in Wien eingetreten und die Witwe genoß demgemäß bis zu ihrem Tode (1853) durch 29 Jahre die Wohlthat einer ſtatutenmäßigen Penſion.

Joſeph Weigl wurde am 1. Juni 1761, damals 20 Jahre alt, auf Anrathen ſeines Buſenfreundes Haydn als Violoncelliſt in die fürſtliche Kapelle aufgenommen und verließ dieſelbe im Jahre 1769, um in Wien eine Orcheſterſtelle bei der italieniſchen Oper anzutreten; 1792 wurde er Mitglied der kaiſerlichen Hofkapelle und ſtarb als k. k. Hof- und Kammermuſikus am

25. Jan. 1820 im 79. Lebensjahre. Nach dem Todten-Protokoll war er von Wien gebürtig; nach Gaßner's Universal-Lexicon der Tonkunſt war er in Baiern am 19. März 1740 geboren. Nach Traditionen, die ſich in der Familie erhalten haben, iſt die letztere Annahme die richtigere. — Im Jahre 1764 vermählte ſich Weigl mit Anna Maria Joſepha, Tochter des fürſtlichen Buchhalters Anton Scheffſtoß. Sie war am 24. Juni 1742 in Eiſenſtadt geboren und trat, wie bereits erwähnt, am 1. Jan. 1760 als Chor- und Cameralſängerin in fürſtliche Dienſte. Sie verließ gleichzeitig mit ihrem Manne Eiſenſtadt und wurde in Wien im Theater n. d. Burg als Sängerin für Oper und Singſpiel angeſtellt, verließ aber die Bühne für immer im Jahre 1773. Müller[52] nennt ſie „eine große Tonkünſtlerin und Schauſpielerin und in beiden Fächern (ernſte Oper und Singſpiel) gleich ſtark". Schönfeld[53] ſagt, daß ſie aus eigener Abneigung zum Verdruß aller Kunſtkenner die Bühne verließ und ſich zum großen Leidweſen derſelben ſeitdem nirgends mehr hören ließ und daß durch Entbehrung ihres angenehmen ſeelenvollen Geſanges die Tonkunſt ſehr viel an ihr verlor. Sie ſtarb zu Wien am 30. Nov. 1824 im 82. Lebensjahre. — Haydn, der in Eiſenſtadt und Eſterházy, theils gemeinſchaftlich mit ſeiner Frau, theils allein, häufig zu Gevatter gebeten wurde, hob auch am 28. März 1766 zu Eiſenſtadt das erſte Kind ſeines Freundes Weigl aus der Taufe. Der Täufling erhielt den Namen Joſeph, widmete ſich ganz der Muſik und wurde kaiſerlicher Operndirector und Vice-Hofkapellmeiſter. Seine Oper „Die Schweizerfamilie", die den beſten Sängerinnen eine willkommene Aufgabe bot, hat ſeinen Namen vorzugsweiſe verbreitet. Von welch' frommen, gläubigen und liebevollen Gefühlen Haydn bei dieſem Taufact durchdrungen war, bezeugen die Eingangsworte eines Briefes, den er nach 28 Jahren ſeinem Pathen nach Anhörung einer Opera buffa deſſelben ſchrieb. Er lautet nach dem Original:[54]

---

52 Genaue Nachrichten von beyden k. k. Schaubühnen u. ſ. w. in Wien 1772. S. 74.

53 Jahrbuch der Tonkunſt. 1796. S. 67.

54 Im Beſitz des Sohnes, des k. k. Feldmarſchall-Lieutenants i. P. Leopold Ritter von Weigl. Der Brief wurde zuerſt im Wiener Theater-Almanach

Liebſter Pathe!

Da ich Sie nach Ihrer Entſtehung auf meinem Arme trug, und das Vergnügen hatte Ihr Tauf Pathe zu ſeyn, flehete ich die Allmächtige Vorſicht an, Ihnen den vollkommenſten Grad eines Muſikaliſchen Talents zu verleihen. Mein heißer Wunſch wurde erhört; — — ſchon ſeit langer Zeit habe ich keine Muſic mit ſolchem Enthuſiaſt empfunden als Ihre geſtriche La Principessa d'Amalfi: Sie iſt gedankenreich, Erhaben, ausdrucksvoll kurz — ein Meiſterſtück. — Ich nahme den wärmſten antheil an dem gerechten Applaus, ſo man Ihnen gab. Fahren Sie fort liebſter Pathe dieſen ächten Styl ſtets zu beobachten, damit Sie die Ausländer neuerdings überzeugen, was der Teutſche vermag. anbey aber erhalten Sie Mich alten Knaben in Ihrem angedenken. Ich liebe Sie herzlich, und bin Liebſter Weigl

Ihr Herzensfreund und Diener
Joſeph Haydn.

Von Hauß den 11. Jänner 1794.

Der im Jahre 1762 in die fürſtliche Kapelle eingetretene Waldhorniſt Thaddäus Steinmüller war, wenn nicht ſelbſt ein geſchickter Virtuoſe, doch ein guter Lehrmeiſter auf ſeinem Inſtrument. Seine von ihm gebildeten Söhne, Johann, Wilhelm und Joſeph, ließen ſich in den 80er Jahren mit ungewöhnlichem Beifall in Hamburg, Hannover, Dresden, Magdeburg und Leipzig hören, namentlich wird ihr Adagio gelobt. Sie componirten auch gemeinſchaftlich Duette und Terzette für ihr Inſtrument. In Hamburg bliesen ſie ein Doppelconcert von Roſetti und ein Concert für drei Hörner von Hoffmeiſter. In Magdeburg waren ſie „die erſten Virtuoſen, die ſich nach Lolli einer reichen Einnahme rühmen konnten“.[55] Sie kamen alle

---

auf das Jahr 1795 veröffentlicht (nur fehlten dort die Ausgangsworte); ferner in der Wiener Allg. Muſ. Ztg. 1846, Nr. 31; auch bei Nohl, Muſikerbriefe, S. 150 iſt derſelbe aufgenommen. — Die erſte Aufführung der Oper La Principessa l'Amalfi fand am 10. Jan. 1794 im Theater n. d. Burg ſtatt.

55 Siehe u. a. Cramers Magazin für Muſik. 1784. S. 44.

drei in Eisenstadt zur Welt und wurden vom Ehepaar Haydn aus der Taufe gehoben. Ihr Vater verließ die Kapelle im Jahre 1772.

Der Waldhornist Karl Franz wurde am 9. April 1763 in die Esterházy'sche Kapelle aufgenommen. Sein Gehalt war höher als der seiner Collegen; er bezog jährlich 300 Fl., 30 Fl. Quartiergeld und ansehnliche Naturalien. Die Acquisition dieses Künstlers muß dem Fürsten sehr erwünscht gewesen sein, denn Franz war nicht nur ein ganz vorzüglicher Waldhornist, sondern er wurde bald auch ein nicht minder ausgezeichneter Barytonspieler. Franz wurde im Jahre 1738 zu Langenbielau, unweit Reichenbach in Schlesien geboren, und kam im Jahre 1758 nach Olmütz zum Erzbischof Leopold Friedrich Grafen von Egkh, der aber schon am 15. Dec. 1760 starb.[56] Das Baryton, das Franz, wie es scheint, erst in seiner Esterházy'schen Anstellung kennen lernte, hat er vervollkommnet und sein Spiel soll von äußerst melancholisch sanfter Wirkung gewesen sein. Da ihm angeblich der Fürst nicht erlauben wollte zu heirathen, verließ er die Esterházy'sche Kapelle im Dec. 1776 und ging nach Preßburg zum Cardinal Bathiany, wo er 8 Jahre blieb; sodann begab er sich auf Reisen und soll auch in Wien innerhalb zwei Jahren 12 Concerte mit großem Beifall gegeben haben. Im Jahre 1787 wurde er als Kammermusikus nach München berufen, wo er 1802 starb.[57] Sein Instrument nannte er den König aller Instrumente. Haydn hat eigens für ihn eine Cantate „Deutschlands Klage auf den Tod Friedrich des Großen" componirt, die Franz u. a. in Nürnberg im Jahre 1788 mit sehr angenehmer Stimme sang und sich [illegible] dazu auf dem Baryton begleitete. Diese, als ein Meisterstück geschilderte Cantate, mit den Worten beginnend: „Er ist nicht mehr! Tön' trauernd, Baryton"! ist spurlos verschwunden; den Text findet man in der Beßler'schen Musikalischen Realzeitung für das

56 Bibliotheca historica medii aevi etc. Supplement von August Potthast. Berlin 1868. S. 373.

57 Siehe u. a. A. C. J. A. Hoffmann, Die Tonkünstler Schlesiens. Breslau 1830. Joh. Georg Meusel, Museum für Künstler und Kunstliebhaber. Mannheim, 4. Stück, 1788. S. 100. — Mus. Real-Zeitung f. d. J. 1788. Bd. I. Speyer. S. 47.

Jahr 1788, Speyer, Nr. 8, S. 47. Franz sagt zwar im Jahre 1787 selbst „ich spielte vor 3 Jahren zu Wien in einer großen Gesellschaft hoher Herrschaften", von den erwähnten 12 Concerten ist jedoch nichts bekannt. Franz scheint sich nur privatim haben hören lassen. Nur einmal finden wir auf einem Zettel des einst bestandenen Landstraßer Theaters, 15. Oct. 1793, folgende Notiz: „Ein Diversement vom Herrn Haiden, gespielt auf dem Bariton vom Herrn Fitz." Der übrigen Orthographie entsprechend dürfte dies etwa unser Virtuose gewesen sein.

Abermals verführt uns ein Name, der Zeit vorzugreifen. Wenn auch nicht in den Conventionalen, so findet sich doch in den Archivs-Rechnungen und Kirchenbüchern in den 60er Jahren der Name Elßler. Es ist der schon früher erwähnte Name des Copisten Haydn's, seines treuen Dieners, der ihm im Tode die Augen zudrückte. Haydn's Zuneigung zu ihm und zu seiner Familie datirt weit zurück. Der Meister stand mit seiner Frau in Eisenstadt zunächst am 7. Oct. 1766 als Beistand bei der Vermählung des Joseph Elßler, fürstlichen Copisten, der aus Kieslingen in Schlesien stammte. Er heirathete die Jungfrau Eva Maria Köstler, Tochter eines Scharschmiedes und Montan-Uhrmachers. Eva Elßler starb am 23. Mai 1806 in Eisenstadt, 66 Jahre alt. Alle Kinder aus dieser Ehe hob das Haydn'sche Ehepaar aus der Taufe. Der älteste Sohn, Joseph, geboren am 7. Aug. 1767, versah nach dem Tode des Vaters auf Anordnung des Fürsten den Copistendienst seines Vaters und bezog, obwohl erst 15 Jahre alt, in Berücksichtigung der zahlreichen Familie, schon einen förmlichen Gehalt. Im Jahre 1796 wurde er als Oboist in die Feldharmonie, und am 1. Nov. 1800 in die fürstliche Kapelle aufgenommen. Er starb zu Wien am 6. Oct. 1843. Der Zweitgeborene, Johannes (Florianus), wurde in Eisenstadt am 3. Mai 1769 geboren. Haydn dürfte ihn etwa im Jahre 1790 oder einige Jahre früher als Copist verwendet haben. Jedenfalls begleitete er seinen Meister auf dessen zweiter Reise nach London als Secretär. Nach Aussage des bejahrten Domorganisten Andreas Bibl war Elßler ein wohlgebauter, brunetter Mann von mittlerer Statur und von mehr ernstem Wesen; nur wenn auf seinen Herrn die Sprache kam, wurde er lebendig und leuchteten seine Augen. Entgegen dem Sprüchwort: „Kein Held ist groß vor seinem Kammer-

diener" hatte Elßler eine unbegrenzte Verehrung für Haydn; er wurde namentlich in des Meisters letzten Lebensjahren sein alles ordnendes Factotum im Hause und wußte jede nur irgend mögliche Störung mit liebevoller Sorgfalt von dem hinfälligen Greise abzuwenden. Es war nicht mehr der Diener, der ihn pflegte, sondern der treue Freund, der durch Pflege und Aufmerksamkeit die Tage des Meisters zu verschönern und zu verlängern trachtete. Seine Verehrung ging so weit, daß er, sich unbelauscht wähnend, beim Aufräumen der Wohnung mit dem Rauchfeuer vor dem Bilde Haydn's einige Zeit inne hielt, um ihm wie vor einem Altar sein Opfer darzubringen. Elßler schrieb eine äußerst reinliche, sorgfältige Notenschrift. Wenn man ihn mehrfach beschuldigt, er habe seine Handschrift als Autograph Haydn's sich theuer bezahlen lassen, so ist dies eine leichtsinnige, unverantwortliche Verleumdung; Elßler war einer solchen That unfähig, er hätte sie als ein Sacrilegium angesehen. Wenn sich freilich Leute aus zweiter Hand irre führen ließen (und es existiren wirklich solche vermeintliche Autographe, selbst große Werke, z. B. die sogenannte Nelson-Messe), so hatte Elßler keinen Theil daran und kann für die betrügerische Gewinnsucht Anderer nicht verantwortlich gemacht werden. Johann Elßler wohnte nach Haydn's Rückkehr aus London in Wien und vermählte sich in der Vorstadt Gumpendorf am 23. Jan. 1800 mit der ledigen Mehlmesserin (Verkäuferin) Therese Prinster, Tochter des Maurergesellen Joh. Prinster aus Meran in Tyrol, dessen beide Söhne, Anton und Michael, als vorzügliche Waldhornisten eine Zierde der Esterházy'schen Kapelle wurden. Therese starb am 28. Aug. 1832, 53 Jahre alt. Die ersten zwei Kinder aus dieser Ehe hob Haydn aus der Taufe; beim dritten ließ er sich durch seine Wirthschafterin, Anna Kremnitzer, vertreten; die folgenden hob sie für ihre eigene Person aus der Taufe. Joseph, der älteste Sohn, geb. am 23. Aug. 1800, wurde Chordirector des k. Hoftheaters in Berlin und starb daselbst am 10. März 1872. Therese, das 5. Kind, geb. am 5. April 1808, und Franziska, das 6. Kind, geb. am 23. Juni 1810, wurden gefeierte Koryphäen der Tanzkunst. Therese, vom König von Preußen zur Frau von Barnim erhoben, vermählte sich mit Prinz Adalbert von Preußen; Franziska (der Kunstwelt geläufiger unter dem populären Namen Fanny) blieb und bleibt noch immer unübertroffen

im Reiche Melpomene's. Johann Elßler starb zu Wien am 12. Jan. 1843. Haydn hatte ihn im 2. Testamente im §. 42 in der Hauptsache also bedacht: „Vermache ich meinem treuen und rechtschaffenen Bedienten Johann Elßler Sechstausend Gulden." —

Wir wenden uns nun dem Sänger-Personale zu, einer Rubrik, in der uns in der Folge manche Ueberraschungen bevorstehen.

Der am 1. Jan. 1759 in die fürstliche Kapelle aufgenommene Tenorist Karl Friberth[58], dessen schon früher wiederholt Erwähnung geschah, war eines Schullehrers Sohn, geb. am 7. Juni 1736 zu Wullersdorf in Nieder-Oesterreich. In Wien wurde er vom damaligen Hofcompositor Jos. Bonno im Gesang und später von Gaßmann in Composition unterrichtet. Der Prinz von Hildburghausen engagirte ihn für seine Concerte; gleichzeitig war er im Dom als erster Tenorist angestellt und sang bei den italienischen Opern-Vorstellungen in den kaiserlichen Lustschlössern. Auch bei dem mit seltener Pracht veranstalteten Feste, das der genannte Fürst auf seiner Besitzung Schloßhof dem kaiserlichen Besuch im Jahre 1754 gab, wird Friberth genannt[59], er sang daselbst in Gluck's Le Chinesi. Friberth erhielt anfangs jährlich 300 Fl., bis dahin der größte Gehalt, den ein Mitglied der Kapelle bezog; später hatte er 482 Fl. und freies Quartier. Er blieb jahrelang der bedeutendste Sänger des Fürsten und war Haydn für seine Opern unschätzbar, sowohl als Sänger als auch als Dichter, denn mehrere Operntexte stammen von Friberth her. Beide wurden denn auch die intimsten Freunde. Im Mai 1776 verließ Friberth die Kapelle, ging nach Wien und wurde Kapellmeister in der oberen und unteren Jesuitenkirche (Pfarrkirche am Hof und Universitätskirche) und in der Minoritenkirche. Auf einer Reise nach Italien, die Friberth auf Kosten des Fürsten im Jahre 1796 unternahm, wurde ihm vom Pabste Pius VI. „wegen seiner Verdienste in der

---

58 Dittersdorf und Andere nennen ihn irrthümlich Joseph. Sein Taufname, schon S. 88 berichtigt, war nach dem Pfarr-Register: Franciscus Carolus.

59 Auch hier ist in A. Schmid's „Gluck", S. 56 der Taufname zu berichtigen.

Musik" der Orden vom goldenen Sporn verliehen. In Wien war er einer der ersten und eifrigsten Mitglieder der Tonkünstler-Societät, in deren Akademien er auch als Solosänger auftrat und jahrelang als Assessor, Secretär und Rechnungs-Revisor die Verwaltungs-Angelegenheiten besorgte. Im Jahre 1812 suchte er nach um Enthebung vom jährlichen Beitrag (er war bereits 18 Jahre Witwer), erbot sich aber, seine Stelle auch ferner bekleiden zu wollen. Beides wurde ihm bewilligt, denn die Societät, seine Verdienste anerkennend, hielt es für ihre Pflicht „so einen würdigen Mann noch viele Jahre als Ehrenmitglied beibehalten zu können". Friberth's Gesangunterricht wird gelobt; Schönfeld[60] spricht von „der gefälligen Fribertischen Methode"; als Componist wandte er seine Thätigkeit vorzugsweise der Kirche zu; eine Sammlung deutscher Lieder für das Clavier gab er in den 80er Jahren gemeinschaftlich mit Leopold Hofmann bei Kurzböck in Wien heraus. Er starb, als Künstler und Mensch allgemein geachtet, am 6. Aug. 1816. Im Jahre 1769 hatte sich Friberth mit einer Sängerin der fürstlichen Kapelle, Maria Magdalena Spangler vermählt, der wir schon S. 119 gedacht haben. Von Haydn empfohlen, bezog sie, obwohl nur dritte Discantistin, den bis dahin höchsten Gehalt, 500 Fl. jährlich.

Es erübrigt noch, des Leopold Dichtler zu erwähnen, der als zweiter Tenorist im Jahre 1763 mit 300 Fl. Gehalt angestellt wurde und in Haydn's Opern von den hier erwähnten Sängern am spätesten noch genannt ist. Im vorgerückteren Alter war er bei der Chormusik als Violonist thätig. Er starb am 15. März 1799. Dichtler heirathete im Oct. 1764 die im Jahre 1757 in die Kapelle aufgenommene Discantistin Barbara Fux. Auch bei dieser Vermählung ist Haydn als Zeuge genannt. Barbara Dichtler sang in der Kirche und auf der Bühne, auch in Haydn's Opern. Ihr Ende war tragisch: Als sie am 19. Sept. 1776 in der Oper L'isola d'amore als Belinde auftrat, stürzte sie mitten im Gesang mit einem Aufschrei plötzlich todt nieder.

---

[60] Jahrbuch der Tonkunst. 1796. S. 17.

Wir sind nun im Lebensgange Haydn's weit genug vorgeschritten, um uns die Gesammtsumme seiner bisherigen Leistungen als Componist vergegenwärtigen zu können. Dieselben lassen sich in einer großen Gruppe übersichtlicher zusammenfassen und wenn auch das, was bei dieser Gelegenheit über die Bedeutung Haydn's als Schöpfer neuer Bahnen zu sagen ist, mehr auf Rechnung der späteren Werke gesetzt werden muß, so bilden die hier zu besprechenden doch den Grundstock, den Ausgangspunkt seines Wirkens; wären wir ja doch ohne deren genauere Kenntnißnahme nicht im Stande, das große Verdienst Haydn's um die Entwickelung der wichtigsten Richtungen in der Musik nach ihrem vollen Werthe zu würdigen.[61] Es soll dabei soviel wie möglich auf solche Werke aufmerksam gemacht werden, die durch Vervielfältigung sich erhalten haben und der Oeffentlichkeit noch heute zugänglich sind. An ihrer Hand, nebst Beachtung ihrer chronologischen Folge und mit Berücksichtigung dessen, was Haydn an gleichartigen Werken vorlag, wird es uns dann ein Leichtes sein, das allmählige Keimen und Blühen seines Schaffens zu verfolgen. Wir werden dann selbst solche Jugendarbeiten, welche nur ein historisches Interesse beanspruchen können, nicht ganz verleugnen. Haydn's Verdienste um die Instrumentalmusik sind allgemein anerkannt: er hat die vorgefundenen unfertigen Formen aus ihren Anfängen herausgearbeitet und ihnen jene feste Grundlage gegeben, auf der seine Nachfolger weiter bauen konnten. Er erweiterte diese Formen, bereicherte sie mit lebensfähigeren, ausdrucksvolleren Elementen, übertrug dieselben aus der Sonate auf Quartett und Symphonie und wußte hier durch Gehalt und durch eine geniale, dem Charakter jedes Instrumentes angemessene Verwendung dem Orchester das größte Gebiet zu erobern. Mit Recht wird er deshalb auch als der Vater, der eigentliche Schöpfer der ganzen Instrumentalmusik angesehen, denn kein Componist des vorigen

---

61 „Die Popularität Jos. Haydns beruht auf den Werken der letzten zwanzig Jahre seines langen Lebens, wir kennen ganz vorzugsweise den nachmozartischen Haydn, der aufstrebende Haydn, der die Instrumentalmusik befreite und aufbaute, ist so gut wie verschollen, wenn man von einer Anzahl seiner früheren Quartette absieht." O. Jahn, Beethoven und die Ausgaben seiner Werke. Separatabdruck aus den „Grenzboten", 1864, S. 6.

Jahrhunderts hat für den Fortschritt und die Ausbildung derselben so viel gethan als Haydn, der die sämmtlichen Uebergänge in der neueren Musikgeschichte von Bach auf Gluck, Mozart und Beethoven mit erlebt und mit vermittelt hat. Dadurch aber, daß er seine Werke gleich anfangs mit gesunden volksliedmäßigen Weisen durchwebte, gab er ihnen jenes harmlose, innige und gemüthvolle Gepräge, das ihn zugleich zum populärsten Componisten stempelte. Der Grundzug Haydn's ist Wahrheit und Natürlichkeit; all' seine Werke athmen Gesundheit, Frische und Frohsinn. Seine künstlerische Organisation wies ihn mehr auf ein heiteres, sinnvolles Spiel der Empfindungen hin; seine Werke sind daher auch der Ausdruck eines heiteren, kindlichen Gemüthes, einer stillen und wohlgefälligen Behaglichkeit, die aber ebenso oft, von Lebensfreudigkeit gehoben, zur fröhlichsten, heitersten Laune überspringt. Haydn selbst gestand Dies (S. 114) im Punkt seiner musikalischen Neckereien, daß sie in seinem Wesen begründet wären, ein Charakterzug, der ehemals von Gesundheitsfülle herrührte — „man wird von einem gewissen Humor ergriffen, der sich nicht bändigen läßt". Dieser nie versiegenden Quelle halber, die Haydn in der liebenswürdigsten Weise auf seine Werke zu übertragen wußte, hat man ihn häufig auch den deutschen Sterne (Yorik) genannt.[62] Wenn der in seinen früheren Werken vorherrschende Muthwille, die oft ausgelassene Lustigkeit sich in späteren Jahren auch mehr in Schranken zu halten wußte, so genügten sie doch, ihn in den Augen oberflächlicher Beurtheiler eben nur als musikalischen Spaßmacher gelten zu lassen, denn humoristische Laune war in

62 Musik. Almanach auf das Jahr 1782, S. 21. Auch mit Wieland (wegen seiner Fruchtbarkeit, obwohl Haydn ungleich bedeutender und origineller), mit Jean Paul (wegen reicher Phantasie), mit Gellert (wegen Vielseitigkeit) wurde Haydn verglichen. Carpani (Le Haydine, p. 214) nennt ihn den Tintoretto unter den Musikern. Geistreiche Vergleiche mit Mozart giebt Arnold (Mozart und Haydn. Versuch einer Parallele, 1810). Zusammenstellungen mit andern Musikern sind nicht selten. E. T. A. Hoffmann findet in Haydn's Compositionen den Ausdruck eines kindlich heiteren Gemüths, Mozart führt ihn in die Tiefe des Geisterreichs, Beethoven in das Reich des Ungeheuren und Unermeßlichen. (Phantasiestücke I, 4; ges. Schr. VII, S. 56.) Bekannt ist auch Reichardt's Vergleich der drei Meister als Quartettcomponisten.

der Musik noch nicht anerkannt.[63] Die Wiener Musiker, die Haydn lange Zeit nicht als ebenbürtig oder gar als ihnen überlegen anerkennen wollten, rechneten ihm seinen humoristischen Stil förmlich als Fehler an und stritten darüber, wie weit die Freiheiten gegen Regeln, die Haydn mit großer Ueberlegung sich erlaubte, überhaupt statthaft seien; sie ahnten freilich nicht, daß der scheinbar spielenden Oberfläche wohlberechneter Ernst zu Grunde lag. Am rechten Orte wußte Haydn diesen Ernst auch geltend zu machen, obwohl er in nur wenigen Fällen zu inniger wahrhafter Trauer hinneigte. Witz und Laune (letztere aber nie zur Grille ausartend) behielten die Oberhand, verfeinerten sich, wurden gleichsam männlicher und so blieb Haydn bis auf den heutigen Tag der größte Humorist im Reiche der Töne, der bis ins hohe Alter Jugendfrische zu bewahren wußte und unsere Herzen in liebenswürdigster Weise durch naiv-frohe, treuherzige Schalkheit und durch die einfachsten, natürlichsten Mittel bezwang. Heben wir noch ganz besonders sein zu aller Zeit beachtetes Maßhalten hervor, seine weise Oekonomie im Einzelnen und Ganzen, die ihn stets zu rechter Zeit aufhören ließ, denn Haydn liebte eben so wenig Unklares und Schwankendes, als er jedes überflüssige Abschweifen, jeden Wortschwall in Tönen verabscheute. Endlich noch seinen unerschöpflichen Reichthum an Ideen, seine reiche Phantasie, die ihm immer neue Gedanken zuführte, denn so unendlich viel auch Haydn componirte, so hat er sich doch äußerst selten selbst wiederholt; aber den unverkennbaren Stempel seines Genies, seines echt deutschen, gemüth- und humorvollen Geistes tragen alle seine Werke. „Echt Haydnisch" sagen wir, wenn wir die ersten Takte einer seiner Compositionen hören, und wissen dann, daß uns die Lebenssorgen für

63 Der Componist J. A. P. Schulz (namentlich bekannt durch seine Chorgesänge) befand sich einst als Zuhörer in einem Concert, wo man eine Symphonie von Haydn vortrug. Ein ehemaliger Kapell- und Theatersänger neben ihm, in der Meinung, sich Schulz gefällig zu machen, da er wußte, daß er ein Schüler Kirnberger's war, sagte zu ihm: „Was denken Sie von diesem Lustigmacher?" Schulz, voll Unwillen und Erstaunen über eine solche Lästerung seines Lieblings, antwortete: „Vor diesem Lustigmacher fall' ich nieder und bete ihn an." (Allg. Mus. Ztg. 1801. Nr. 24.)

die nächſten Momente in herz- und ſinnerquickender Weiſe verſcheucht werden.“[64]

Haydn's bisherige Inſtrumentalmuſik zerfällt in zwei Abtheilungen. Erſtens: In die Kammermuſik, beſtehend aus Solos für Clavier (allein und mit Begleitung), und aus Duos, Trios, Quartetten und überhaupt mehrſtimmige Compoſitionen für Streich- und Blasinſtrumente, welche unter verſchiedenen Benennungen (Divertimenti, Notturni, Caſſationen, Parthien, Scherzandi) zum Theil concertirender Art ſind. Zweitens: In Orcheſtercompoſitionen für den Concertſaal (Symphonien). In der Geſangmuſik beſchäftigen uns für jetzt nur die zum Theil ſchon erwähnten Werke: erſte Meſſe, Te Deum und einige kleinere Kirchencompoſitionen. (Ueber die Operetten, das Feſtſpiel Acide und die Gelegenheitscantate wurde das Nöthige bereits geſagt.)

Zunächſt auf die Symphonie, als den Gipfelpunkt der Inſtrumentalmuſik übergehend, ſeien einige allgemeine Bemerkungen vorausgeſchickt. Es bedurfte geraumer Zeit, bis die, in weiteſtem Sinne gebrauchte Bezeichnung Sinfonia ausſchließlich jenem Gebiet angewieſen wurde, das wir heutzutage unter dieſem Namen verſtehen. In Italien bildete die Sinfonia den, der Oper vorangehenden Inſtrumentalſatz, der an Stelle der in Frankreich von Lully eingeführten, mit einem Grave beginnenden Ouverture (anfangs in der beſcheidenſten Form der Ausführung) durch Scarlatti feſtſtehende Norm wurde. Dieſe italieniſche Sinfonia beſtand regelmäßig aus drei zuſammenhängenden Sätzen: Allegro, langſamer Satz, geſteigertes Allegro. Die Symphonie in unſerm Sinne entwickelte in Italien zuerſt Giovanni Battiſta Sammartini, indem er das Orcheſter mannigfacher

---

64 David Strauß, der Haydn vortrefflich ſchildert, macht die Bemerkung: „Wo man auf einem Concertzettel eine Haydn'ſche Symphonie angekündigt lieſt, da mag man getroſt hineingehen, man wird ſich gewiß nicht getäuſcht finden, es müßte denn durch die Ausführung ſein. Denn da kann es allerdings vorkommen, daß gerade ſogenannte beſſere Orcheſter es am ſchlimmſten machen. Sie wenden gerne ihre Effectmittel, ihre ſchroffen Wechſel in Tonſtärke und Tempo, worauf ſo manche neuere Compoſitionen berechnet ſind, auf eine Muſik an, die nur der ſchlichteſte Vortrag richtig zur Erſcheinung bringt.“ (Der alte und der neue Glaube. 3. Aufl. 1872, S. 347.)

verwendete, die Bratsche vom Baß trennte und der zweiten Violine eine selbständigere Bewegung gab und auch die Technik des Spiels förderte. In Deutschland bildeten die Componisten der Mannheimer Kapelle dieselbe mit Erfolg aus, bis Haydn sie Alle durch die unerschöpfliche Fülle ursprünglicher Productionskraft und gründliches Wissen überholte.[65] Zu der ursprünglichen Besetzung der Symphonie (Streichinstrumente allein) traten allmählig Oboe, Waldhorn, Fagott, Flöte, Klarinette, Trompeten und Pauken hinzu, bei welcher Bereicherung mit mehr oder weniger Recht die Componisten Vanhall, Toeschi, Vanmaldere, Joh. Stamitz, Joh. Agrell und der Franzose Gossec in Verbindung gebracht werden. (Agrell schrieb schon im Jahre 1725 in Cassel 6 vielstimmige Symphonien, die im Jahre 1746 im Druck erschienen.) — Den ursprünglichen drei Sätzen wurde im Laufe der Zeit als vierter der Menuett hinzugefügt, vielleicht eine Entlehnung (oder, wenn man will, ein Ueberbleibsel) der Suite. Ob Haydn der Erste war, der in dieser Weise vom Menuett Gebrauch machte, ist noch zu beweisen. (Manche nennen hier den mit Haydn in gleichem Alter stehenden vorgenannten Gossec.) Den Menuett verdrängte das Scherzo, das Beethoven zur höchsten Vollendung ausbildete; doch hielt er in seiner achten Symphonie wenigstens noch am Tempo di Menuetto fest.

Nur ausnahmsweise griff man später in der selbstständigen Symphonie zu der früheren Weise zurück, die ursprünglichen drei Sätze als zusammenhängendes Ganze darzustellen. In der Regel schloß man jeden Satz für sich ab, widmete ihm einen freieren Spielraum und verlieh ihm zugleich mehr Selbstständigkeit und einen ausgeprägteren Charakter, wie wir dies schon in Sebastian Bach's Cöthener Concerten (1721) dargestellt finden.[66] Die erweiterte Gestaltung der einzelnen Sätze der Symphonie fußt auf der Clavierſonate, wie sie uns nach Phil. Emanuel Bach's Vorgang von Haydn ausgebildet überliefert wurde.

Der erste, meist kräftig gehaltene Satz, Allegro, wird in der Regel in zwei Theile geschieden; im Hauptthema spricht sich

---

65 Jahn, Mozart, 2. Aufl. I, 165 u. 296 fg. Carpani, Le Haydine, p. 56 fg.

66 Ph. Spitta, Joh. Seb. Bach, Bd. I, 1873, S. 733 fg.

der Charakter des Satzes aus; ein zweites Motiv, dem Ausdruck und der Structur nach contrastirend, tritt ihm in der Dominanten-Tonart gegenüber; gegen den Schluß hin folgt zuweilen noch ein drittes. Freie Mittelglieder verbinden die verschiedenen Motive und schließt dieser erste Theil mit der Tonart der Dominante ab. Dem Anfang des zweiten Theiles fällt die Aufgabe der Verarbeitung eines der vorhergegangenen Motive zu; nach Belieben wird das eine oder andere Motiv oder mehrere oder selbst ein neu zugeführtes dazu verwendet. Diese, der kunstvollen Schreibart weiten Spielraum gewährende Durchführung leitet schließlich in die Haupttonart und zum ersten Thema zurück und auf den Abschluß in der Dominante folgt dann das zweite Thema in der Haupttonart und häufig noch nach Wiederholung des zweiten Theiles zu größerer Steigerung eine Coda, die in prägnanter Kürze die wesentlichen Elemente des Ganzen zusammenfaßt.

Der zweite oder Mittelsatz bewegt sich in langsamem Zeitmaß, Adagio, Andante, Allegretto und ihren Varianten. In der Anlage und Ausführung ist er dem Liede, der Romanze oder der in der Oper entsprechenden Cavatine nachgebildet. Seine Gestaltung basirt einfach auf einer Ausbreitung der Hauptmelodie, mit verwandtem schmückendem Beiwerk durchflochten. Zuweilen zerfällt auch dieser Satz in zwei Theile, die wohl auch wiederholt werden und selbst noch eine Coda zulassen; im zweiten Theil wird dann gerne der Gegensatz der Dur- und Molltonart benutzt. Aus dem einfachen Liede gestaltete sich bei immer vollerer und reicherer Ausführung das tiefpoetische Adagio, in seinem Höhepunkt eine echt deutsche Schöpfung, in der sich das innerste Gemüthsleben wie kaum irgendwo aussprechen kann. Häufig nimmt dieser Mittelsatz eine erweiterte Variationenform an, in der namentlich Haydn seine zartesten und duftigsten Blüthen niederlegte.

Der Schlußsatz hat meistens rasche Bewegung, lebhaftes Allegro, Presto, vorwiegend im $^2/_4$, $^3/_8$ oder $^6/_8$ Takt. Die heitere Stimmung ist hier vorherrschend: ein leicht hingeworfenes Thema fliegt neckisch von Instrument zu Instrument, seine Theile trennen sich, werden für Augenblicke selbstständig, verbinden sich mit andern, suchen und finden sich — ein verliebtes Spiel, in dem schließlich Alles in frohester Laune dem Schlusse zueilt, wo

sich oft noch ein neuer Gedanke als Nachzügler anschließt. Es ist die Form des Rondo in der freiesten Behandlung, die sich hier eingebürgert hat. Haydn war namentlich in diesen Schlußsätzen unerschöpflich an musikalischem Witz und Humor; wenn auch häufig seine Vordersätze der unerbittlichen Sichel der Zeit zum Opfer fallen — der Schlußsatz gleicht Alles aus. Haydn ist hier in seinem eigentlichen Element; das neckische Spiel, das er mit den oft unscheinbarsten Themen und mit uns selber treibt, ist unwiderstehlich — selbst die Pausen werden hier in gewissem Sinne zu Musik und sind von Bedeutung, und auch das grämlichste Gesicht muß mit oder ohne Willen auf Augenblicke die Falten glätten. Der Vergleich, den Moritz Hauptmann zwischen Haydn und Mozart macht, ist hier am ehesten zutreffend.[67] In den früheren Symphonien Haydn's finden wir häufig bei Auslassung des Menuetts wenigstens den Schlußsatz im Tempo di Menuetto, wie denn überhaupt dieser letzte Satz mit seiner ausgesprochnen munteren Stimmung den ursprünglichen Charakter eines nationalen Tanzstückes (Allemande, Gique u. s. w.) nicht verleugnen kann, ohne gerade dessen bestimmte Formen anzunehmen; erst später strebte man hier den Höhepunkt dramatischer Wirkung an.[68]

---

67 „So ist Haydn mannigfaltiger in den Formen als Mozart, zuweilen mehr blüthenreiches Rankengewächs, da im Mozart immer Stamm und Zweige sich unterscheiden, aber gestaltlos wird auch Haydn niemals." (Brief an Prof. Welf in Cassel.) Und an anderer Stelle: Haydn ist mannigfaltiger, ungebundener in der Form als der auf italienischem Grund gebildete Mozart." (Brief an O. Jahn, Grenzboten 1870.)

68 „In den Symphonien Haydn's (sagt Richard Wagner) bewegt sich die rhythmische Tanzmelodie mit heiterster jugendlicher Frische: ihre Verschlingungen, Zersetzungen und Wiedervereinigungen, wiewohl durch die höchste contrapunktische Geschicklichkeit ausgeführt, geben sich doch fast kaum mehr als Resultate solch geschickten Verfahrens, sondern vielmehr als dem Charakter eines, nach phantasiereichen Gesetzen geregelten, Tanzes eigenthümlich kund: so warm durchdringt sie der Hauch wirklichen menschlich freudigen Lebens. Den, im mäßigeren Zeitmaße sich bewegenden Mittelsatz der Symphonie sehen wir von Haydn der schwellenden Ausbreitung der einfachen Volksgesangsweise angewiesen; sie dehnt sich in ihm nach Gesetzen des Maßes, wie sie dem Wesen des Gesanges eigen sind, durch schwungvolle Steigerung und, mit mannigfaltigem Ausdruck belebte, Wiederholung aus." (Das Kunstwerk der Zukunft. 1850, S. 84.)

Der Menuett, als nachgefügter Theil, steht abwechselnd nach dem ersten oder zweiten Satz, am häufigsten nach letzterem, Haydn zuerst wußte in ihm volksthümliche Heiterkeit, behagliche Laune und gemüthliche Jovialität zu vereinigen und ihm dadurch jenen eigenthümlichen typisch gewordenen Charakter zu geben. Auch hier muß seine Begabung in Erfindung stets neuer Themen und witziger Einfälle und Ueberraschungen staunenswerth genannt werden, und um so mehr, als gerade diese Gattung Musikstücke bei ihm nach Tausenden zählt.

Die große Anzahl Haydn'scher Symphonien ist fast sprüchwörtlich geworden und wenn auch erklecklich viele als apokryph abzurechnen sind, so bleiben noch immer genug, um gestehen zu müssen, daß, obendrein bei den zahlreichen sonstigen Compositionen Haydn's, es ihm unmöglich geworden wäre, die Zahl von anderthalb Hundert zu überschreiten, wenn ihn nicht häufig die Umstände gezwungen hätten, gruppenweise, meistens in Serien zu 6 Nummern, zu componiren. Solche Symphonien sind nun allerdings zum größern Theil nur Spielarten derselben Gattung, sie haben wohl Haydn'sche Factur, sind aber trotz mannigfach nüancirter Einzelheiten von zu geringer wesentlicher Verschiedenheit, um nicht in ihrer Reihenfolge einförmig zu wirken. Aus den besseren frühesten Symphonien spricht bei aller Einfachheit und Anspruchslosigkeit ein wohlthuendes, das Gemüth unmittelbar ansprechendes Etwas; sie gleichen munteren oder sanft bewegten Stimmungsbildern, die schon deßhalb interessiren, weil sich der Meister in ihnen noch am unbefangensten wiedergiebt und sie uns zum Verständniß seiner Weiterentwickelung den Schlüssel geben. Von den großen sogenannten englischen Symphonien abgesehen, bietet jene Epoche das meiste Interesse, wo Mozart und Haydn sich in ihren Symphonien sozusagen durchkreuzten, wo Jeder vom Andern das wesentlich Beste in sich aufnahm — ein seliges, neidloses, echt künstlerisches, gegenseitiges Geben und Empfangen. Auch dann ist Haydn nicht stehen geblieben: es folgten die erwähnten englischen Symphonien, wo er zum erstenmale einem fremden Publicum gegenüber stand; die letzten Quartette und Messen, die „7 Worte des Erlösers am Kreuze" (für Singstimmen eingerichtet), die reizenden Sing-Terzette und -Quartette und, kleinere Arbeiten ungerechnet, die „Schöpfung" und die jugendfrischen „Jahres-

zeiten", und immer sehen wir den bereits alternden Meister rastlos fortschreiten in seiner künstlerischen Ausbildung. Und als ihm schon die Kraft versagte, quälte es ihn, sich nicht mehr aussprechen zu können. „Sein Fach sei grenzenlos" (äußerte er sich gegen Griesinger, der gekommen war, ihm zum 74. Geburtstag zu gratuliren); „das, was in der Musik noch geschehen könne, sey weit größer, als das, was darin geschehen sey; ihm schwebten öfters Ideen vor, wodurch seine Kunst noch viel weiter gebracht werden könnte, aber seine physischen Kräfte erlaubten es ihm nicht mehr, an die Ausführung zu schreiten." [69] In ähnlicher Weise sprach sich der Greis gegen Kalkbrenner aus, wie traurig es sei, daß der Mensch stets sterben müsse, ohne erreichen zu können, was er erstrebe: „in meinem Alter habe ich erst gelernt die Blasinstrumente zu gebrauchen, nun, da ich's verstehe, muß ich fort, und kann es nicht anwenden." [70]

Ob Haydn für seine erste Symphonie Muster vorgelegen und welche, hat er uns vergessen zu sagen; wir sind darauf angewiesen, wenigstens die Reihe der gleichzeitig genannten Compositionen in diesem Fache zu mustern. Sammartini wurde schon genannt; als Wiener Symphonie-Componisten führt ein dortiger Correspondent bei J. A. Hiller [71] nebst unserm „Joseph Heyden" folgende Namen an: Leopold und Anton Hofmann, Franz Thuma (Tuma, vergl. S. 51), Georg Orsler, Karl Ditters, Karl von Ordonitz, (Joseph) Ziegler (auch in Dittersdorf's Lebensbeschreibung, S. 2, als dessen Lehrmeister und verdienter Componist genannt), Joh. Christoph Mann. In seiner Selbstbiographie sagt Phil. Emanuel Bach: „1759 hat Schmidt in Nürnberg eine Symphonie mit 2 Violinen, Bratsche und Baß, aus dem E-moll, von mir in Kupfer gestochen." Aus Dittersdorf's Lebensbeschreibung und anderwärts (vergl. Chronik, S. 115) sehen wir, daß von der Musikkapelle des Prinzen von Hildburghausen auch Symphonien von Jomelli und Gluck aufgeführt wurden; ferner: daß Dittersdorf ums Jahr 1759 sechs Symphonien componirte, die „sowohl in Wien als in

---

69 Biogr. Notizen, S. 5.

70 Jahn, Mozart, 2. Aufl. Bd. II, S. 201.

71 Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend. Leipzig 1766. S. 97 fg.

Prag Aufsehen machten". Mysliweczek gab vor dem Jahre 1763, ehe er nach Venedig reiste, 6 Symphonien heraus mit der Bezeichnung „Jenner, Hornung, März" u. s. w., die allgemeinen Beifall erhielten. Endlich noch führt Breitkopf (Verz. mus. Bücher und themat. Katalog) bis zum Jahre 1762 über 50 Componisten unter der Rubrik „Symphonien" an. Wir finden unter ihnen einen Franzosen Antoine d'Auvergne, ein Dutzend Italiener, darunter Bernasconi, Galuppi, Locatelli, Martino, Jomelli, Giuf. Scarlatti, Santo Lapis, den Abbé Antonio Vivaldi; ferner die Namen von Musikerfamilien: Neruda, Krauſe, Graaf, Conti. Von Componisten, die mehr oder weniger schon damals oder später einen musikalischen Rang oder Ruf genossen, seien hier folgende genannt: C. F. Abel (aus der sächsischen Hofkapelle, zur Zeit schon in London), Joh. Agrell, Kapellmeister in Nürnberg; Franz Benda, k. preußischer Concertmeister; Georg Benda, herz. gothaischer Kapellmeister; Don Placido de Camerloher, Rath und Kapellmeister des Fürstbischofs von Freisingen; Christoph Förſter aus Thüringen; Georg Gebel, jun., fürstl. Rudolstädtscher Concert- und Kapellmeister; Gluck (mit 6 Symphonien genannt); Giov. Amad. Graun, k. preußischer Concertmeister; Joſ. Adolph Haſſe, der bekannte Operncomponiſt; J. A. Hiller, später Cantor der Thomasschule in Leipzig; der schon früher erwähnte Ignaz Holzbauer (man schreibt ihm 205 Symphonien zu); Anton Mahaut in Amsterdam; Leopold Mozart (der Vater Wolfgang's); Joh. Heinr. Rolle, Musikdirector in Magdeburg; Joh. Stamitz, Gründer der sogenannten Mannheimer Schule. Wenn man bedenkt, daß unter den Genannten der größere Theil mit je 6 Symphonien aufgeführt wird, Manche noch reicher ausgestattet sind (z. B. Graun mit 6 Sammlungen, jede zu 6 Nummern), wird man um so mehr die magische Kraft der Haydn'schen Symphonien zugeben müſſen, denen es gelang, über diese Fluth gleichartiger Compositionen hinweg sich Geltung zu verschaffen und sogar in dem ganzen Zeitraum bis zum Schluß des Jahrhunderts neben Mozart allein das Feld zu behaupten, denn, so viele und zum Theil namhaftere Componisten in der genannten Zeit folgten und selbst, wie z. B. Rosetti, Pleyel, Gyrowetz, Wranitzky, Hoffmeister, eine gewisse Beliebtheit erlangten: der Name Haydn

hat sie doch alle vergessen gemacht. Und rasch genug fanden seine Symphonien Verbreitung, wobei man noch die damaligen primitiven Verkehrsmittel in Anschlag bringen muß. Das Verzeichniß musikalischer Bücher u. s. w. von Johann Gottlob Immanuel Breitkopf nennt schon im Jahre 1763 die ersten 6 Symphonien; dessen thematischer Katalog zählt von 1766 bis 1769 inclusive bei 40 geschriebene und gestochene Symphonien auf. (Noch im Jahre 1836 waren in dieser Verlagshandlung 61 geschriebene und 53 gestochene Symphonien in Stimmen und 30 in Partitur auf dem Lager.) Die ersten französischen Ausgaben, je 6 Symphonien, erschienen in Paris bei La Chevardière, Bailleaux und Mme. Berault [72], später bei Sieber, Richault, Imbault, Pleyel und Le Duc; Sieber gab 63 Symphonien in Stimmen heraus, Le Duc (1810) 26 in Partitur [73], denen in Deutschland die Partituren bei Breitkopf und Härtel, Bote und Bock, André und in neuerer Zeit bei Rieter-Biedermann ergänzend gegenüber stehen. In Wien veröffentlichten Artaria und Co. (außer Toricella, Hoffmann) gegen 40 Symphonien in Stimmen; 37 in revidirter Ausgabe (rédigées et imprimées d'apres les Partitions originales) gab Simrock in Bonn (jetzt in Berlin) heraus; auch Karl Zulehner in Mainz (mit 155),

---

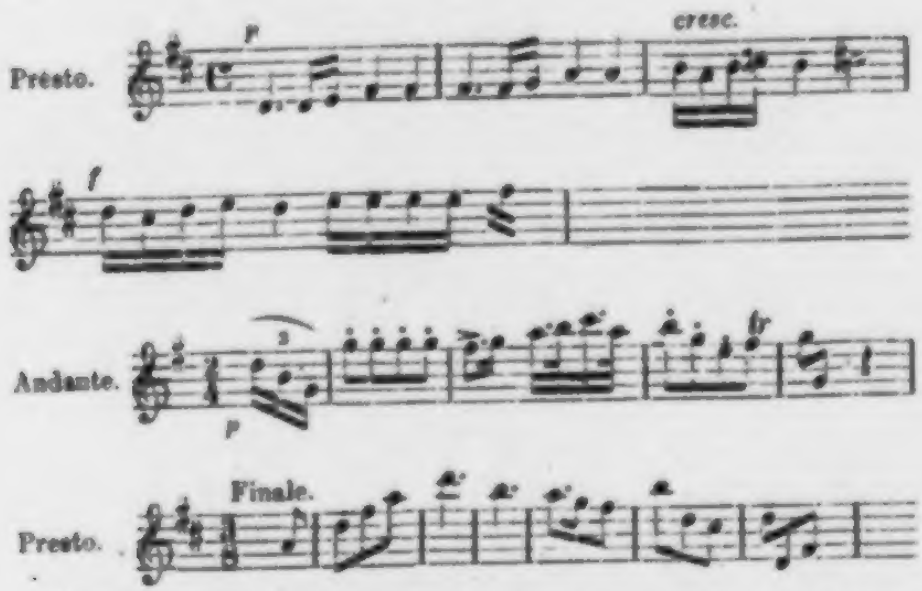
72 Six Symphonies ou quatre dialogues pour deux Violons, Alto violon, et Basse, composées par Mr. Heyden, Maitre de Chapelle à Vienne. Mis au jour par Mr. de la Chevardière, oeuvre IV, Paris. — Six Symphonies à huit Parties (2 violons, alto, basse, 2 hautbois, 2 cors) mis au jour par Bailleaux, oeuvre VII; idem VIII. — Six Symphonies à grand Orchestre, chez Mme. Berault, Marchande de Musique, oeuvre IX. (Von Op. IV ist Nr. 2 bei Haydn unter den Cassationen à 6.)

73 Oscar Comettant (La Musique, les musiciens etc. Paris 1869) sagt p. 476: „En 1810, Le Duc publia à Paris, et le premier en Europe, une collection de vingt-six symphonies d'Haydn en partition d'Orchestre, grand format. Aujourd'hui encore (also 1869) il n'y a pas vingt symphonies gravées en partition de ce père de la symphonie, dans toute l'Allemagne." — Dagegen ist zu erinnern, daß bei Breitkopf und Härtel noch vor Le Duc die ersten der bekannten 12 Symphonien in Partitur erschienen waren. In Wien hatte man wenigstens den guten Willen gezeigt. Die Wiener Zeitung kündigte 1801 im Dec. an: Bei T. Mollo und Co. ist auf Subscription zu haben: die Partitur aller von Herrn Jos. Haydn herausgegebenen Symphonien, jede Lieferung 2 Fl.

Hummel in Amsterdam und Berlin müssen hier vorderhand einregistrirt werden.

Indem wir auf Haydn's Symphonien aus der ersten Zeit bis zum Jahre 1766 übergehen, finden wir im Ganzen genommen bei ihnen wohl die fast gleich sichere Anlage und Behandlung, aber dennoch bei Einzelnen die unverkennbar gesteigerte Lust beim Schaffen, während andere stark zurücktreten, für den Moment geschrieben scheinen und häufig eben nur da zu sein scheinen, um die gegebene Zahl auszufüllen. Es ist im eigenen Interesse des Meisters, an solchen einfach vorüber zu gehen und sich um so eingehender an solche zu halten, die durch ihren Inhalt gleichsam als abgesteckte Merksteine die Uebersicht auf dieser langen Strecke erleichtern. Wenn wir selbstverständlich von der nun einmal als erstentstanden angenommenen Symphonie (siehe S. 193) ausgehen, so zeigt uns schon diese den Abstand von denen anderer früherer Symphonien, unter denen uns hier vergleichsweise zwei ältere gute Dienste leisten. Die eine, G-dur, trägt das Datum Venezia 1745, del Sig. Gluck; die andere, F-dur, wird Galuppi und auch Gluck zugeschrieben, stammt aber ohne Zweifel aus derselben Zeit. Beide sind dreisätzig, 2 Allegros mit eingeschaltetem Andante; erstere hat in den Allegros außer dem Streichquartett 2 Hörner. Bei beiden bildet der erste Satz ein Ganzes ohne die übliche zweitheilige Trennung; die erstere ist etwas breiter, obwohl sie sich nicht an Durchführung u. dergl. wagt. Die verschiedenen kurzathmigen Motive vermögen uns kaum einiges Interesse abzugewinnen, eher noch führt das Andante der ersten Symphonie einen ernstgenommenen hübschen Gesang, dagegen sich's der dritte Satz im munteren Allegro $^3/_8$ Takt, wohl sein läßt. Andante und Schluß der zweiten Symphonie sind viel kürzer gehalten, 34 Takte genügen dem Andante $^2/_4$ zu kleinen Melodieanläufen und der Schluß, Allegro $^3/_4$, im Menuettencharakter gehalten, geht nicht über 31 Takte hinaus.

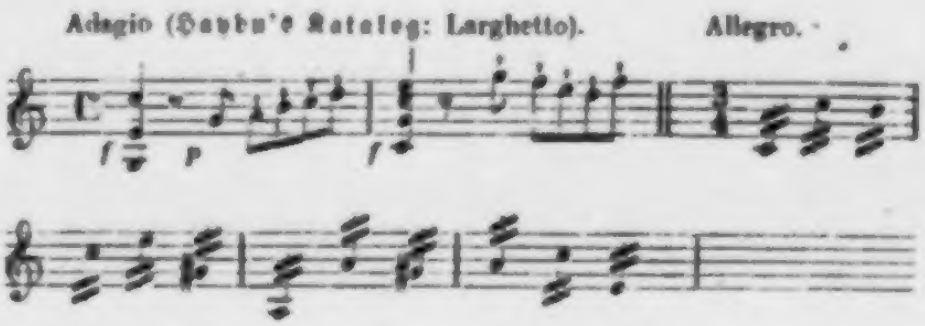
Betrachten wir nun die erste Symphonie, die Haydn als Musikdirector der gräflich Morzin'schen Kapelle im Jahre 1759 componirte. Sie ist für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen und 2 Waldhörner gesetzt:

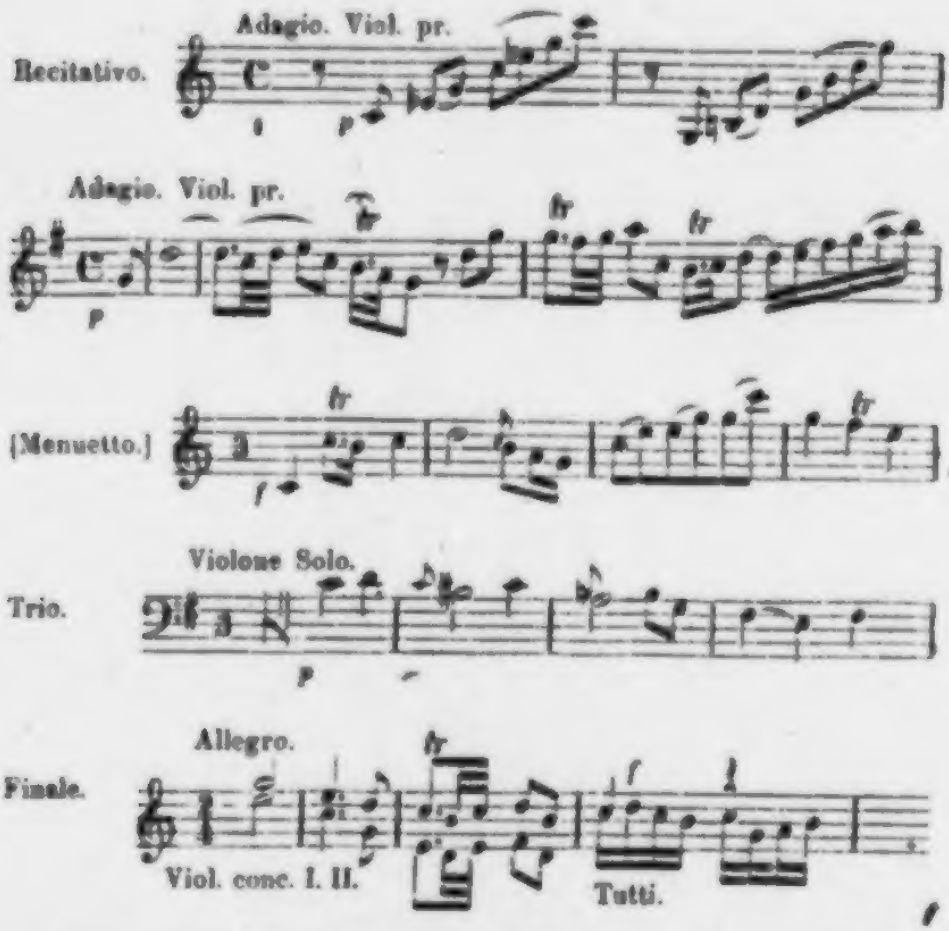


Der Zuschnitt dieser Symphonie ist knapp, klar und sicher, die melodiöse Erfindung gerade anregend genug. Die Zwischenglieder treten momentan selbstständig auf, verbindende Passagen übernehmen die Violinen; ab und zu unterstützen die Blasinstrumente die Harmonie und setzen nach Bedürfniß die Lichter auf. Jeder Satz besteht aus zwei Theilen. Der erste Satz ist mehr kräftig gehalten; außer dem Grundmotiv tritt nach einem Halbschluß auf der Dominante ein zweites und drittes selbstständig auf, keines aber bringt es zu besonderer Entwickelung. Im zweiten Satz (ohne Blasinstrumente) tritt die zweite Violine mit Benutzung des ersten Motivs imitatorisch auf, dann führen beide Instrumente mit dem Anfang der Figur in der Gegenbewegung ein neckisches Spiel; der zweite Theil erhält durch eine eintretende Triolenbewegung momentan eine gesteigerte Bewegung. Nur Viola und Baß gehen ihren gemessenen Gang fort und erstere wagt es nur hin und wieder, sich von ihrem Schützling zu trennen. Die hier herrschende maßvolle Symmetrie läßt schon eine geübte Hand erkennen und erzeugt das ganze Andante überhaupt eine behaglich wohlthuende Stimmung, gegen welche der letzte Satz mit seinen leichtbeflügelten Themen vortheilhaft absticht. Wir ahnen bereits Haydn's Nähe, der auch hier schon zu rechter Zeit aufzuhören weiß. Das ganze Musikstück dauert kaum 10 Minuten (1., 2., 3. Satz 86, 78, 81 Takte) und giebt sich als das, was es sein will: ein leicht

anregendes Tonspiel. Außer in Abschrift bei Breitkopf (1766) ist diese Symphonie nirgends erschienen.

Wie ganz anders tritt die nun folgende Symphonie auf, die Haydn in seiner neuen Stellung, als Kapellmeister des fürstlich Esterházy'schen Hauses schrieb (siehe S. 229). Welch gewaltiger Unterschied! welche Ausbreitung, theilweise Vertiefung und glänzende Ausstattung! Die Violinen abgerechnet, die hier offenbar durch Tomasini's Aufnahme die nächste Anregung gaben, war die Kapelle zur Stunde gar nicht in der Lage, aus Eigenem dieses Werk aufzuführen und müssen wohl Wiener Kräfte dabei zugezogen worden sein, denn wir finden hier außer beiden Principal-Violinen noch Flöten, Violoncell und Violone, theilweise obligat verwendet und mußten also nebst den überhaupt abgängigen Flöten auch die letztgenannten Instrumente verdoppelt werden. Die vollständige Besetzung war folgende: 2 Violinen princ., 2 Violinen rip., Viola, Violoncell obl. und rip., Violone obl. und continuo, 2 Flöten obl., 2 Oboen, Fagott und 2 Hörner. Derartiges war damals für Eisenstadt unerhört und mag der alte Werner mit Recht über den himmelanstürmenden Neuerer den Kopf bedenklich geschüttelt haben. Haydn wollte eben gleich mit Einem Sprunge seinem Fürsten, der Kapelle und ihrem Oberkapellmeister imponiren. Es muß daher um so mehr befremden, daß er gerade dieses Werk der Oeffentlichkeit so lange vorenthielt, wenigstens findet man es, wie schon erwähnt, nur von Westphal in Hamburg (1782) und Joh. Traeg in Wien (1799) in Abschrift angezeigt. Die Anfänge der einzelnen Sätze dieser Symphonie, von der sich außer den Orchesterstimmen auch die aus dem Nachlasse Haydn's stammende autographe Partitur (mit der Jahreszahl 1761) in Eisenstadt vorfand, sind folgende:





Nach einer feierlichen kurzen Einleitung in faſt Händel'ſchem Stile folgt das Allegro. Alle Saiteninſtrumente bringen uniſono (Violinen und Violen in Sechzehntel-, die Bäſſe in Achtelbewegung das kräftige Hauptmotiv, das dann die Oboen wiederholen, während die Violinen ausſchmückend fortfahren; nun beginnen die concertirenden Violinen ein zweites kürzeres Thema terzenweiſe und leiten in die Dominante über, während Violoncell und Fagott, ebenfalls in Terzen gehend, die Zwiſchenpauſen ausfüllen; das Violoncell nimmt dann den Anfang des 2. Motivs auf und ſchließt ſich die conc. 2. Violine an und beide umrankt die conc. 1. Violine mit reichem Figurenwerk; die beiden conc. Violinen vereinigen ſich nun terzenweiſe und machen den Oboen zu einem neuen Motiv Platz, während Baß und Violinen in kurzen Sechzehntelfiguren antworten. Wiederum drängt ſich das Violoncell mit einem Solo vor und wagen die Oboen noch raſch vorm Schluß ein viertes Motiv, das alle vier

Violinen variirt ausschmücken und damit den ersten Theil (51 Takte) zu Ende führen. Der zweite Theil beginnt in der Dominantentonart (G-dur) mit einem neuen Thema, in dem sich conc. 1. Violine und Violoncell in Terzen vereinigen, während die conc. 2. Violine mit einer Sechzehntelfigur, einem früheren Motiv entlehnt, dreimal ansetzt, dann leiten Baß und beide conc. Violinen rasch nach A-moll hinüber, um die Oboen das neue Thema theilweise wiederholen zu lassen. Mit lebhaften Figuren, den letzten Takten des ersten Theiles entnommen, reihen sich erste Violine, conc. 1. und 2. Violine an und leiten modulatorisch zu einem Halbschluß auf E. Mit Benutzung einzelner Theilchen früherer Motive, an die verschiedenen Instrumente vertheilt, vereinigen sich dann alle Instrumente unisono, das Hauptthema in E-moll bringend, um dann in rascher Wendung in den Hauptton einzuleiten. Diesmal übernehmen conc. 2. Violine und 1. Violine rip. das Hauptthema, während die 2. Violine die früher von der conc. 1. Violine ausgeführte Sechzehntelfigur ausführt und Viola und Baß in Achtelnoten sich entgegenstellen. Und abermals bringt die conc. 1. Violine ein neues Solo, diesmal kurz in C-moll verweilend, während die andern Streichinstrumente in durch Pausen getrennten Achteln die Harmonie ausfüllen, und nun gehen alle Instrumente, abwechselnd Theilchen der früheren Motive benutzend, dem Schlusse entgegen, wo dann auch den bisher mehr zur Ausfüllung benutzten Hörnern in der Melodie das Wort gegönnt ist und der 2. Theil (88 Takte) ohne weitere Umschweife abschließt.

Das nun ausnahmsweise eingeschaltete dramatisch angelegte Recitativ ist merkwürdig genug, vollständig wiedergegeben zu werden (siehe Beil. VII, 1). Haydn ist hier vollständig ein Anderer geworden. Wenn es nicht eine stets mißliche Sache bliebe, den Gedankeninhalt einer musikalischen Composition in Worten zu deuten: hier wäre man versucht, eine bestimmte Vorstellung, die Haydn vorgeschwebt haben dürfte (etwa das Bild eines Angeklagten, seinen Richtern gegenüber), zu vermuthen. Dieser Satz ist um so unerklärlicher, als er in gar keinem Zusammenhange mit den Nachbarsätzen steht.

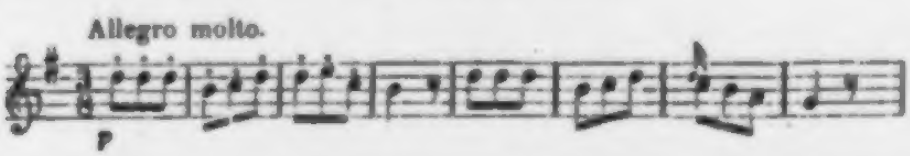
Es folgt ein breit angelegtes Adagio (53 Takte), in dem von Blasinstrumenten nur 2 Flöten verwendet sind. Dieser

Satz verräth äußere Einwirkung; er ist vorzugsweise bestimmt, Violine und Violoncell concertirend glänzen zu lassen. Beide führen die Hauptsprache, ergehen sich zum Theil imitatorisch in figurenreichen Wendungen und führen gegen den Schluß in einer längeren „Ferma" recitativisch allein das Wort. Melodie ist hier Nebensache, alles ist auf Passagenwerk berechnet; auch die Flöten nehmen häufig daran Theil.

Im Menuett, der diesmal einen mehr kernigen als einschmeichelnden Charakter hat, betheiligen sich, die Flöte ausgenommen, alle Instrumente. Im Trio führt ein zweiter Contrabaß obligat die Melodie.

Im Finale treten wieder beide concertirende Violinen auf, sind jedoch diesmal weniger bevorzugt; dagegen nehmen die Flöten hervorragenderen Antheil; Hörner und Oboen sind reich bedacht und selbst der Violon ist mit Sechzehntelfiguren wohl ausgestattet. Ueberall ist Leben und das muntere Hauptthema, anfangs von den beiden concertirenden Violinen allein angestimmt, und die verschiedenen kleineren Motive werden so ungezwungen ausgenutzt und die einzelnen Instrumente so naturgemäß beschäftigt, daß dieser letzte Satz (er zählt 52 und 79 Takte) mit seiner fröhlichen Stimmung schon ganz den uns wohl bekannten Charakter Haydn'scher Finales abspiegelt.

Es ist hier der geeignetste Ort, die schon erwähnte Symphonie „Le soir" betitelt anzureihen. Haydn hat sie in seinem thematischen Katalog wohl unter die Symphonien (als Nr. 3) aufgenommen, sie entspricht jedoch weit eher den Anforderungen einer Cassation oder eines Concertino; unter letzterem Titel ist sie auch in Breitkopf's Katalog (1767) angezeigt. Folgende Instrumente sind hier beschäftigt: 2 Violinen (2 Violinen princ. und 2 obl. im Andante), Viola, Violoncell, Baß, Flöte, 2 Oboen, Fagott und 2 Hörner. Der Anfang lautet:



Wir lassen sie als Symphonie gelten, gehen aber nur flüchtig an ihr vorüber, denn sie bietet, das Andante ausgenommen, trotz ihrem großen Umfang nichts wesentlich Besonderes. Es

ist nicht wohl erklärlich, was zu ihrer Benennung „Der Abend" verleitet haben mag (im Haydn'schen Katalog fehlt dieselbe). Ihr erster Satz (93 und 154 Takte) gleicht weit eher einem sonnigen Sommertag; gleich Mückenschwärmen summt und surrt alles darin; das muntere Hauptthema, eine vollständige Periode mit Vorder- und Nachsatz, flattert mit seinen Nebenthemas von Instrument zu Instrument; dann wieder kommt eine gelegentliche Sechzehntelfigur in allen Instrumenten förmlich ins Rollen — ein lustiges Fangballspiel. Die beiden Principal-Violinen sind nur im Andante und Finale beschäftigt. Im Andante, C-dur 2/4, schweigen alle Blasinstrumente, nur der Fagott läßt sich nicht abweisen; er tritt sogar, gleich dem Cello, obligat auf und beide theilen sich abwechselnd mit den beiden Principal-Violinen in den ruhig dahingleitenden Gesang, der allerdings eine abendliche Stimmung erzeugt und vielleicht Veranlassung zu erwähnter Bezeichnung gegeben hat. Es ist ein gemüthvoller, hübsch gearbeiteter längerer Satz (48 und 81 Takte), der wie so viele in Haydn's früheren Compositionen bedauern läßt, daß uns für die Einfalt solcher Musikstücke die Empfänglichkeit abhanden gekommen ist; auch hier wie bei vielen anderen und bedeutenderen Musikstücken verschulden es die gehaltloseren Nachbarsätze, daß auch das Bessere der Zeit zum Opfer fiel. Menuett und Trio sind ausgesprochen Haydnisch. Der letzte Satz, Preste 6/8 (58 und 83 Takte) führt ausdrücklich die Ueberschrift „La tempesta". Sechzehntelbewegung der Violinen princ., dazu ein von den Violinen obl. angeschlagenes Motiv (Viertelnoten, durch Achtelpausen getrennt), etwa die Schwüle vor dem nahenden Sturme ausdrückend, die Flöte im Zickzack leuchtende Blitze malend und nun sämmtliche Streichinstrumente, wie von Windstößen gepeitscht, mit einer schneidigen Zweiunddreißigstelfigur einander verfolgend, dies alles zunehmend, abnehmend und wieder sich steigernd, bietet ein bunt bewegtes Tongewoge, das uns gleichwohl nicht bange macht. Haydn hat dergleichen später in den Jahreszeiten so meisterhaft geschildert, daß damit die vorliegende Naturschilderung auch nicht annähernd einen Vergleich aushält. Joh. Traeg hat dieses Musikstück, zugleich mit den Symphonien Le midi und Le matin in der Wiener Zeitung und in seinem Katalog (1799) angezeigt. Ueber Letztere, D-dur, als concertante Symphonie bezeichnet, fehlt jeder Nachweis.

Eine summarische Zusammenstellung[74] der bis zum Jahre 1766 componirten Symphonien Haydn's wird dessen Produktivität in dieser Gattung am besten veranschaulichen. Die chronologische Folge läßt sich, wenn auch nicht streng durchführbar, doch wenigstens annähernd bestimmen mit Hülfe folgender Vorlagen: Vorhandene Stimmen in Eisenstadt; thematisches Verzeichniß in der Breitkopf-Sammlung; gedruckter thematischer Katalog von Breitkopf (seit 1763); Autographe; die vorerwähnten französischen Ausgaben; die in Privat- und Kirchenmusikarchiven aufbewahrten Symphonien mit Jahresdatum der Anschaffung oder Aufführung. Als Grundlage der Echtheit, wenn auch nicht der chronologischen Folge, dient natürlich Haydn's thematischer Katalog selbst. Es ist damit keineswegs die Zahl erschöpft; ihre vollständige Angabe würde aber zu weit führen und könnte auch für deren Berechtigung als in diese Periode gehörig nicht immer gebürgt werden. Den sichersten Anhaltspunkt bietet jedenfalls Breitkopf's thematischer Katalog, dem hier in den einzelnen Nummern das Nöthige zugefügt ist. Es entfallen demnach folgende Symphonien in die Zeit bis 1766 inclusive:

1766. VI Symphonien, Raccolta I.

1. F-dur $^3/_4$, Haydn Katalog 105; Paris, oeuvre VII, Nr. 1.
2. G-dur $^2/_4$, Haydn 103.

---

74 Eine gewissenhafte Aufstellung der Haydn'schen Compositionen aus seiner ersten Zeit bietet nach allen Seiten hin kaum vollständig zu lösende Schwierigkeiten. Breitkopf's Sammlung enthält 162 thematisch angegebene Symphonien (mit Hinzufügung der Scherzi und einiger Cassationen), darunter viele doppelt durch Umstellung der Sätze, dagegen andere vergessen sind. Eine in derselben Sammlung vorfindliche, von Haydn selbst nach je 10 Jahren aufgestellte Ordnung (von 1757—1797, also ebenfalls wohl einige der, den ersten Symphonien vorangehenden Musikstücke enthaltend) ist leider nur in Nummern angegeben, zu denen jeder Schlüssel fehlt. Auch in Haydn's Katalog, 119 Symphonien enthaltend, wiederholen sich die Umstellungen, bei denen man sich nur wundern muß, daß der fleißige Elßler nicht nachhalf. Manchmal ist Haydn selbst im Zweifel, ob er die Echtheit anerkennen soll oder nicht, was bei der großen Zahl seiner Werke und nach so langem Zeitraume nicht wundern kann. Obige, alles ermüdende Beiwerk bei Seite lassende Aufstellung dürfte etwa der Lösung dieser Aufgabe am nächsten kommen.

3. D-dur C, Haydn 10, erſte Symphonie (ſiehe S. 193 und 284).
4. D-dur 3/4, Haydn 93.
5. C-dur 3/4, Haydn 6.
6. D-dur C, Haydn 97, Ouverture zu „Acide" (ſiehe S. 237).

1766. VI Symphonien, Raccolta II.

1. D-dur C, Haydn 74.
2. B-dur C, Haydn 104, Paris, oeuv. IV, Nr. 5; als Partita im Stifte Göttweig.
3. A-dur 3/4, Haydn 9, Paris, oeuv. VIII., Nr. 5; im Stifte Göttweig ſeit 1762, im Stifte Kremsmünſter als Notturno ſeit 1764.
4. A-dur 3/4, Haydn 8, Paris, oeuv. VIII, Nr. 1; in Göttweig ſeit 1764.
5. ſiehe oben, erſte Sammlung Nr. 2, diesmal G-dur, 2. Satz voran.
6. C-dur 3/4, Haydn 95, Paris, oeuv. IV, Nr. 3.

1767. VI Symphonien, Raccolta III.

1. D-dur C, Haydn 82, in Göttweig ſeit 1762.
2. D-dur C, fehlt bei Haydn.
3. C-dur C, fehlt bei Haydn, Paris, oeuv. IV, Nr. 6; in Eiſenſtadt im kleinen Quartbuch verzeichnet; Göttweig und Zittauer Sammlung in D-dur.
4. E-dur C, Haydn 11, Autograph Eiſenſtadt 1763.
5. D-moll 3/4, Haydn 17 und 91.
6. D-dur C, Haydn 14, Autograph Eiſenſtadt 1763.

1767. IV Symphonien, Raccolta IV.

1. C-dur 3/4, Haydn 4, Paris, oeuv. VII, Nr. 5; Göttweig ſeit 1766.
2. D-dur 3/4, Haydn 94, Paris, oeuv. IV, Nr. 4; Göttweig ſeit 1764.
3. C-dur 3/4, Haydn 101, Paris, oeuv. IV, Nr. 1.
4. B-dur 3/4, Haydn 12, Göttweig ſeit 1766.

1767. IV Symphonien, Raccolta V.

1. Es-dur C, fehlt bei Haydn, Paris; oeuv. VIII, Nr. 4.

2. sieben oben Raccolta III. Nr. 3.
3. B-dur $^3/_4$, fehlt bei Haydn.
4. F-dur C, fehlt bei Haydn.

1767. VI Divertimenti, Raccolta I.
3. Es-dur C, Haydn 20 (nur diese Nummer hat Haydn unter die Symphonien aufgenommen; man trifft sie auch unter der Bezeichnung „Der Philosoph").

I Concertino, G-dur $^3/_8$, Haydn 3 (unter die Symphonien aufgenommen, führt die Bezeichnung „Le soir").

1768. II Symphonien.
1. G-dur C, fehlt bei Haydn; apokryph (von Michael Haydn).
2. A-dur $^3/_4$, Haydn 24, Autograph Artaria 1765; Paris, oeuv. VII, Nr. 4.

1769. IV Symphonien.
1. D-dur C, Haydn 19, Autograph Eisenstadt 1764.

1769. VI Symphonien, Paris, oeuv. VII.
1. siehe 1766, Nr. 1.
2. Es-dur C, fehlt bei Haydn, 1767 unter dem Namen Herffert.
3. E-dur $^3/_4$, Haydn 22, Autograph Eisenstadt 1765.
4. siehe oben 1768, Nr. 2.
5. siehe oben 1767, Raccolta IV, Nr. 1.
6. G-dur $^3/_4$, Haydn 96, in Göttweig seit 1762.

1773. VI Symphonien, Paris, oeuv. VIII.
6. G-dur $^3/_4$, Haydn 18, Autograph Eisenstadt 1764.

1773. VI Symphonien, Paris, oeuv. IX.
1. fehlt bei Haydn, apokryph (von Duschek).
2. bis 5. zweifelhaft; fehlen alle bei Haydn.
6. C-dur C, Haydn 21, Autograph Eisenstadt 1765.

1779/80. VII Symphonien.
1. D-dur $^3/_4$, Haydn 25, Autograph Eisenstadt 1765.

Dazu kommen noch:
1. A-dur $^3/_4$, Haydn 16, Autograph Eisenstadt 1764 (nirgends veröffentlicht).

2. Es dur $^2/_4$. Haydn 5, Breitkopf-Sammlung von Haydn erwähnt als der früheſten Zeit angehörig.
3. C dur C, fehlt bei Haydn, aber ebenfalls in der Breitkopf-Sammlung als in die früheſte Zeit fallend angeführt.
4. B dur $^3/_4$, ditto (hier mit 2 Oboen und 2 Hörnern), iſt unter die Quartette (Nr. 5) aufgenommen.

Wir erſehen aus dieſem Verzeichniſſe zunächſt, daß das Erſcheinen der Werke in Betreff der chronologiſchen Folge ihrer Entſtehung nur nach der einen Seite hin Anhaltspunkte bietet, um damit wenigſtens deren Exiſtenz zur Zeit nachweiſen zu können. Den früheren allgemein gehaltenen Bemerkungen folgen nun hier, wo wir es mit der Geſammtſumme der bis zum Jahre 1766 vollendeten Werke zu thun haben, noch einige Ergänzungen. Die meiſten Symphonien haben zum erſten Satz eine breitere und mannigfaltig accentuirte Taktart (C oder $^3/_4$) und lebhaftes Zeitmaß; nur bei zweien geht eine Einleitung in langſamer Bewegung voraus und auch da in größerer Ausdehnung, wie dies bei den ſpäteren großen Symphonien der Fall iſt. Fünf Nummern aber haben ſogar ſelbſtſtändige, für ſich abgeſchloſſene Adagios in zwei Theilen. Der zweite Theil beginnt häufig mit dem Hauptthema in der Dominantentonart; kleinere Motive treten dann ſelbſtſtändig auf und es folgt die übliche Durchführung, welche in die Haupttonart zurückleitet, in welcher aber dann das Hauptthema nicht mehr wiederholt wird, ſondern gleich der Seitenſatz beginnt. Bei den dreiſätzigen Symphonien (ohne Menuet) iſt der Mittelſatz ein Andante oder Adagio. Dieſe Sätze ſind mit wenigen Ausnahmen nur für Streichinſtrumente geſchrieben; ſieben ſtehen in Moll und die meiſten haben kleinere Taktarten ($^2/_4$, $^6/_8$, $^3/_8$). Die Melodie iſt hier der erſten Violine oder dem Violoncell zugetheilt, oder auch in die verſchiedenen Inſtrumente vertheilt; manchmal gehen auch je zwei Inſtrumente uniſono im Einklang oder in der Octav zuſammen. Dieſe Sätze ſind fein und zierlich und mit beſonderer Sorgfalt gearbeitet; dahin gehören außer den ſpäter beſonders zu erwäh-

nenden auch die Sätze aus den Symphonien Raccolta II, Nr. 2 und 6, Raccolta IV, Nr. 3; den meisten derselben ist ein Zug sanfter Melancholie eigen. Bei den viersätzigen Symphonien ist der Menuet als dritter Satz eingereiht (nur zweimal steht er als zweiter Satz) oder es tritt an dessen Stelle als letzter Satz ein längeres Tempo di Menuetto (einmal sogar im $^{3}/_{8}$ Takt). Ursprünglich auf je 8 Takte in beiden Theilen angewiesen, gehen die Menuets hier weit über dies Maß hinaus, selbst bis zu 40 Takten. Fest gegliedert zu 2 und 2, oder 4 und 4 Takten ist ihr Charakter, der sich gleich in den Anfangsnoten scharf und bestimmt ausdrückt, gesund und frisch und häufig fast derb zu nennen; auch kleine Neckereien kommen schon hier vor; der Baß schreitet dabei festen Ganges einher und weiß seine ganze Macht geltend zu machen. Die Trios sind durchwegs lieblicher gehalten; Oboen und Hörnern werden hier vorzugsweise echt volksthümliche Weisen zugetheilt; der Bau dieser kleineren Sätze ist stets klar und durchsichtig und fast immer wird man durch neue Ideen überrascht. Die letzten meist zweitheiligen Sätze sind, obwohl der Taktzahl nach lang, bei dem engeren Taktmaß ($^{2}/_{4}$, $^{3}/_{8}$) und dem raschen Tempo, meist Presto, noch immer kurz zu nennen; einige sind contrapunktisch gearbeitet, aber in der freiesten, ungezwungensten Behandlung. Sie alle aber athmen Frohsinn und Heiterkeit, ein durchaus ungezwungenes Spiel, bei dem man namentlich auch Haydn's ausnehmend leichte Handhabung des Rhythmus bewundern muß. Von der Besetzung wurde schon gesprochen: 7 Symphonien ausgenommen haben alle nur 2 Oboen und 2 Hörner als Harmoniezugabe. Bei zwei Symphonien tritt die Flöte hinzu, zweimal tritt diese an Stelle der Oboe, zweimal (Raccolta I, Nr. 5 und Raccolta II, Nr. 6) kommen auch Trompeten und Pauken vor; zweimal sind 4 Hörner und einmal Horn und englisch Horn paarweise angewendet.

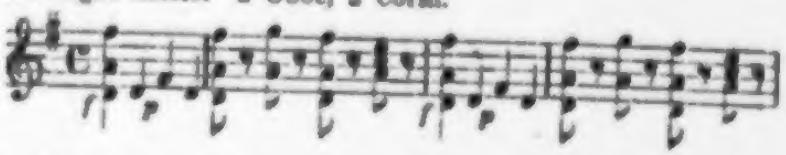
Von jenen Symphonien, über die noch speciell einiges zu sagen ist, folgen nun hier die Anfangstakte. Zur leichteren Orientirung dient die Zahlenfolge 1 bis 19. Die Tempobezeichnung ist Haydn's thematischem Katalog entnommen; wo Autographe vorhanden waren, sind diese benutzt; Abweichungen (mitunter sehr erhebliche) sind angegeben.

1. Allegro. 2 Oboe, 2 Corni. Ouverture zu „Acide".

Acc. I, Nr. 6. Autograph 1762.

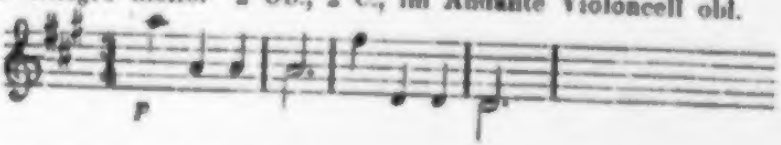
2. Allegro molto. 2 Oboe, 2 Corni.

Acc. II, Nr. 1.



3. Allegro molto. 2 Ob., 2 C., im Andante Violoncell obl.

Acc. II, Nr. 4.

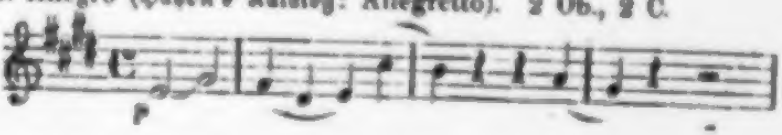


4. Spiritoso. 2 Ob., 2 C.

Acc. III, Nr. 1.

5. Allegro (Haydn's Katalog: Allegretto). 2 Ob., 2 C.

Acc. III, Nr. 4. Autograph 1763.

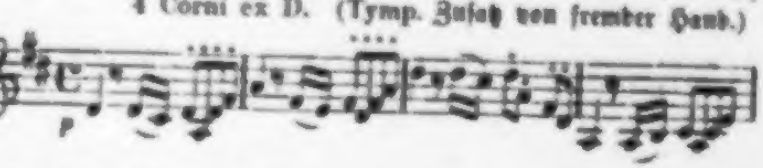


6. Andante. 2 Ob., 2 C., Viola obl.

Acc. III, Nr. 5.

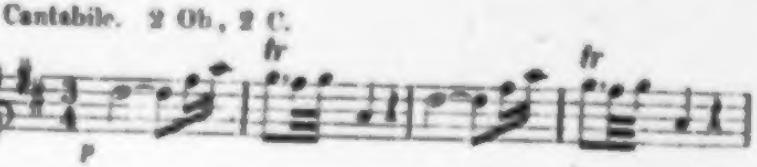
7. Allegro molto (Haydn's Katalog: Spiritoso). Flauto, 2 Ob., 4 Corni ex D. (Tymp. Zusatz von fremder Hand.)

Acc. III, Nr. 6. Autograph 1763.



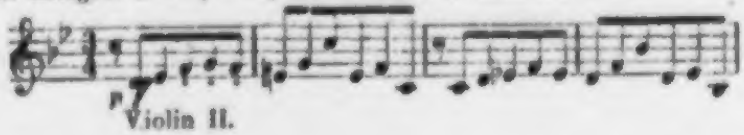
8. Cantabile. 2 Ob., 2 C.

Acc. IV, Nr. 2.



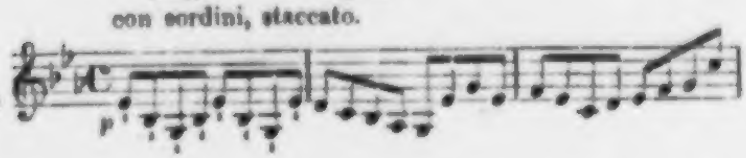
9. Allegro. 2 Ob., 2 C., im Andante Violoncello obl.

Recc. IV, Nr. 4.



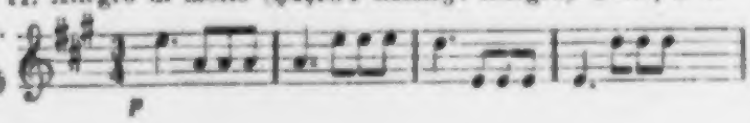
10. Adagio (Haydn's Katalog: poco Adagio). 2 Corni ex E-mol (Es), 2 Corni Inglese con sordini, staccato.

VI Div., Nr. 3. Autograph 1764.



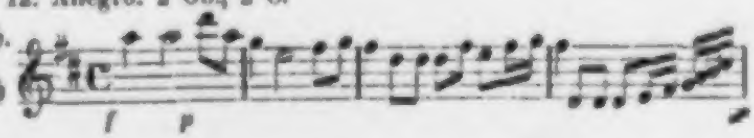
11. Allegro di molto (Haydn's Katalog: Allegro). 2 Ob., 2 C.

II Symph. Nr. 2. Autograph 1765.



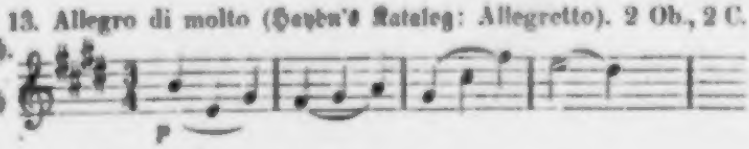
12. Allegro. 2 Ob., 2 C.

IV Symph. Nr. 1. Autograph 1764.



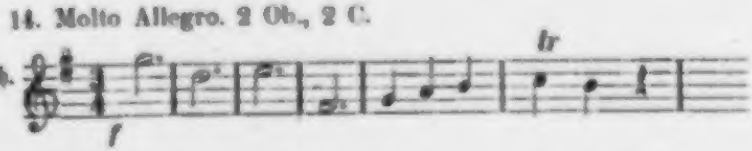
13. Allegro di molto (Haydn's Katalog: Allegretto). 2 Ob., 2 C.

VI Symph. Nr. 3. Autograph 1765.



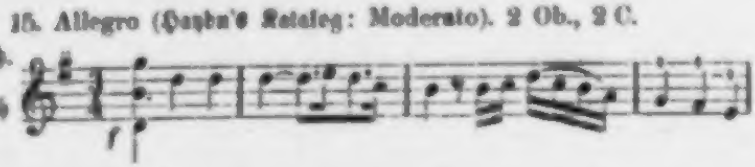
14. Molto Allegro. 2 Ob., 2 C.

VI Symph. Nr. 6.



15. Allegro (Haydn's Katalog: Moderato). 2 Ob., 2 C.

VI Symph. Nr. 6. Autograph 1764.

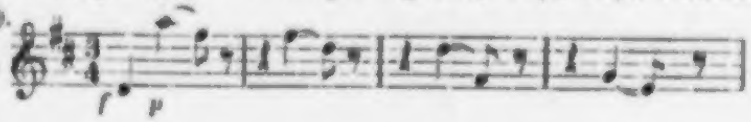


16. Allegro (Haydn's Katalog: Spiritoso). Fl., 2 Ob., 2 C.

VI Symph. Nr. 6. Autograph 1765.

17. Allegro (Haydn's Kataleg: Larghetto). Fl., 2 Ob., 2 C. ex D.

VII Symph. Nr. 1. Autograph 1765.



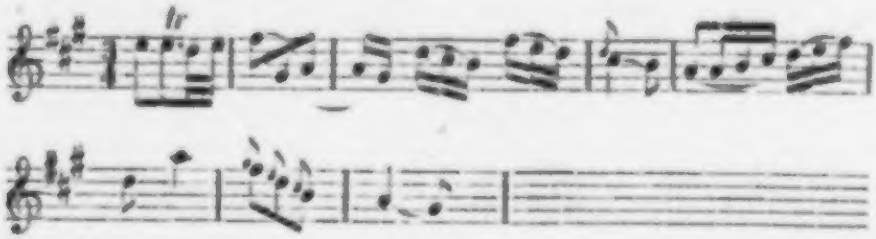
18. Adagio (Haydn's Kataleg: Larghetto). 2 Ob., 2 C.

Haydn's K. Nr. 16. Autograph 1764.

19. Andante. 2 Ob., 2 C.

Haydn's K. Nr. 5 (aus d. früheſten Zeit).

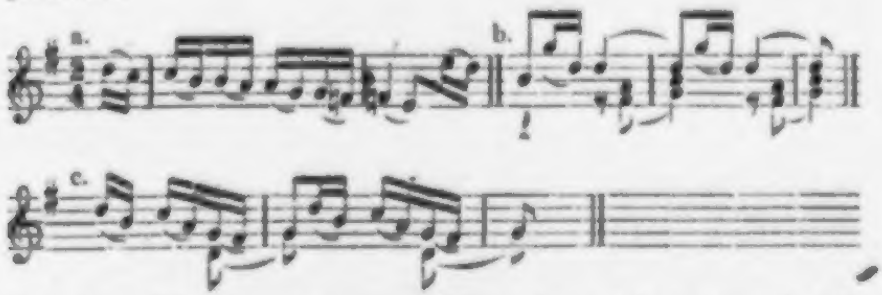
Die Symphonie Nr. 1 iſt die ſchon S. 237 erwähnte Ouverture zu dem Feſtſpiel „Acide"; ſie iſt in der gewöhnlichen Form gehalten und jeder Satz nur aus einem Theil beſtehend. Der erſte Satz hält die im Hauptmotiv ausgeſprochene fröhliche Stimmung auch im Seitenthema und den demſelben entnommenen kleinen Motiven feſt; dies geht in raſchem Fluß vorüber, in 72 Takten iſt alles abgethan. Das Andante für 2 Violinen, Viola und Baß



iſt mit „grazioso" treffend bezeichnet; der idylliſche, liebliche Charakter hält an bis zur letzten Note; beide Violinen führen den Geſang, einzelne Motive daraus werden ſelbſtſtändig und geben auch dem Baß Gelegenheit, imitatoriſch mit den Violinen zu correſpondiren. Das Ganze (86 Takte) gibt ein wahrhaft anmuthiges Bildchen, in dem ſich alles natürlich und ungezwungen entwickelt und gerade ſo viel ſagt als nöthig iſt. Im Finale, Preſto $^2/_4$ (142 Takte), das, ohne viel Umſtände zu machen, munter vor-

überrauscht, kommen, wie auch in späteren Symphonien, stereotype Gänge und Wendungen vor, musikalische Redensarten, wie sie eben jeder Zeit eigen sind. Das ganze anspruchslos auftretende Tonstück steht übrigens mit dem Festspiel in keinem weiteren Zusammenhang, man müßte denn das zart gehaltene Andante als Andeutung stillen Glückes der Liebenden, Acis und Galatea, nehmen.

Die dreisätzige Symphonie Nr. 2, klein aber frisch, hat ebenfalls ein reizendes, nur von Streichinstrumenten ausgeführtes Andante, G-dur $^2/_4$, das sanft schmeichelnd einer Kindesbitte gleicht; einige Stellen daraus genügen, die Grundstimmung anzudeuten:

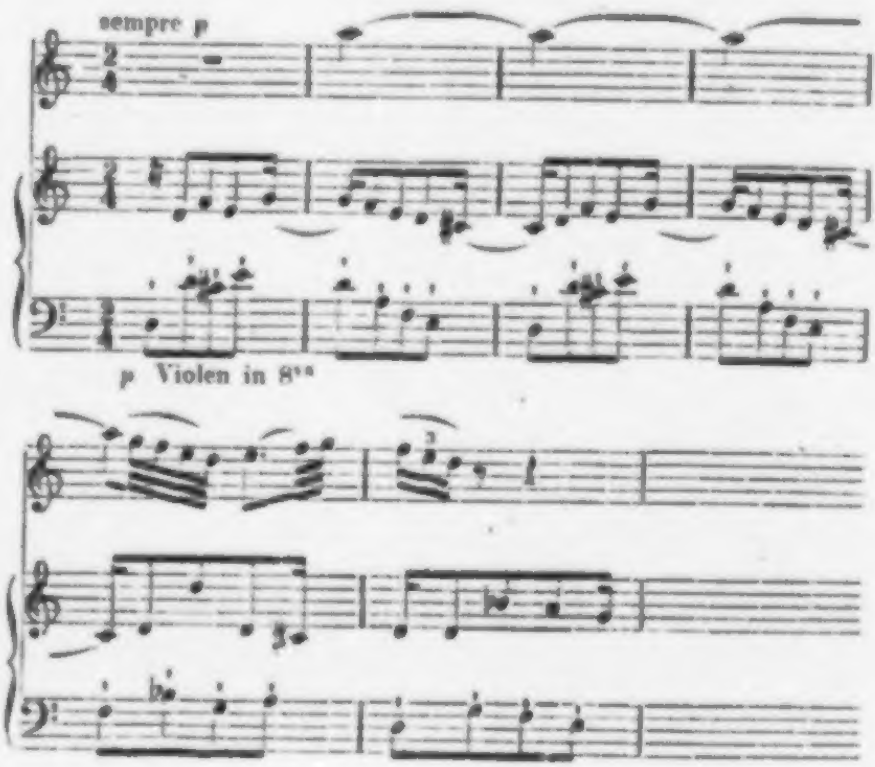


Die dem Thema entnommene Figur (a) wird auf- und absteigend durchgeführt; die Bitte wird immer dringender um eine Stufe höher wiederholt, bis sich beide Violinen vereinigen; noch zärtlicher spricht (b) die schlichte Einfalt, die auch am Schlusse (c) sich kaum herzlicher geben könnte. Das ganze Andante erinnert im Charakter etwa an „Batti, batti o bel Masetto".

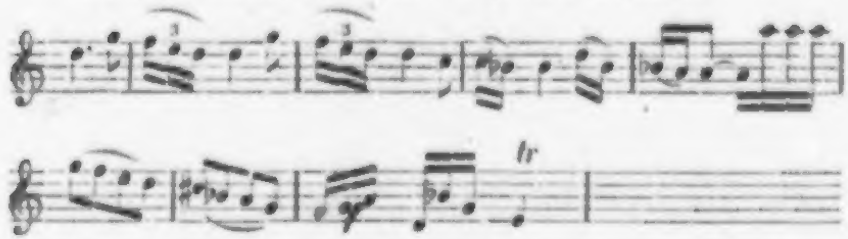
Nr. 3 der Symphonien hat 4 Sätze; nach dem frischen ersten Satz folgt ein zweitheiliges Andante, D-dur $^2/_4$, wiederum nur für Streichinstrumente. Die Melodie wird hier von der ersten Violine und dem Violoncell fast durchgehends in der Oktav unisonirend ausgeführt. Im Jahre 1766 wurde, wie wir später sehen werden, Haydn öffentlich für den Erfinder dieser Neuerung erklärt. Dies (S. 207) meint dagegen, daß Haydn, wenn auch nicht der Erfinder, so doch einer der Ersten war, der von diesem Effect Gebrauch machte, der dann rasch Modeseuche wurde. Im Menuett sind wieder echt volksthümliche Weisen auf Oboen und Hörner vertheilt. Der letzte Satz, Presto $^6/_8$, ist contrapunktisch gehalten; das Fugenthema in der ersten Violine

wird abwechſelnd in Ober-, Unter- und Mittelſtimmen verlegt und erhält bei jedem neuen Auftreten einen neuen Gegenſatz; durch Benutzung der Sechzehntelfigur (4. Takt) wird dann gegen den Schluß die Lebhaftigkeit geſteigert.

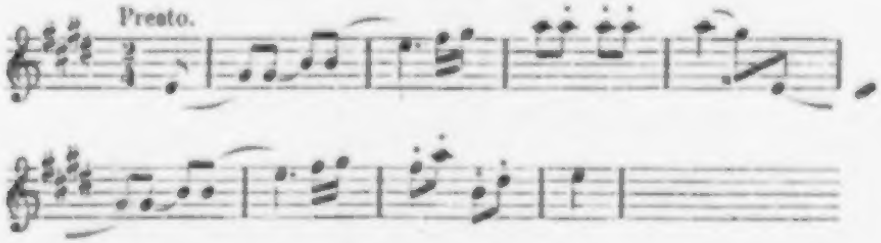
In der Symphonie Nr. 4, aus 3 Sätzen beſtehend, iſt wieder das Andante, diesmal nicht getheilt, von eigenthümlichem Reiz. Die erſte Violine führt ausſchließlich den Geſang, der ſich ſtellenweiſe zu gehobener Empfindung ſteigert; die zweite Violine läßt die ſyncopirte Begleitung nicht los, Viola und Baß, uniſono in Oktaven, halten in leichtem Staccato die Achtelbewegung feſt. In ſeiner zarten, innigen Stimmung iſt dies Andante etwa analog der durch das Becker'ſche Quartett bekannt gewordenen Serenade. Hier der Anfang:



Die erste Violine hat später folgenden Gesang:



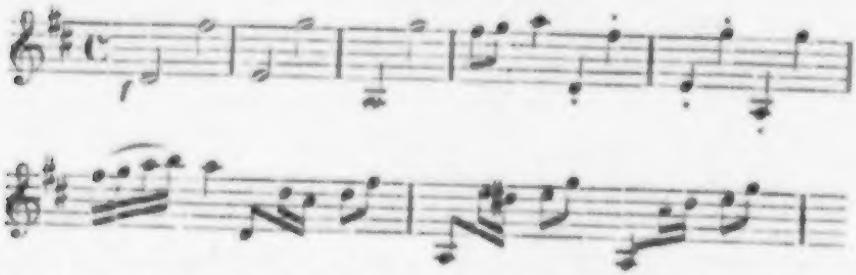
Nr. 5 ist eine kleine aber in guter Stunde geschriebene Symphonie. Gleich der erste Satz im wahren Alla-breve-Takt nimmt für sich ein. Das Adagio, im Charakter einer Sicilienne gehalten, ist so fein gearbeitet, daß es widerstrebt, nur einzelnes daraus hervorzuheben. Mit Benutzung des Originals findet es nach 100jährigem Schlaf und darüber seinen Platz in der Musikbeilage VII, 2. Hat das Adagio ernster gestimmt, so fordert dagegen der letzte Satz zu lauter Fröhlichkeit auf.



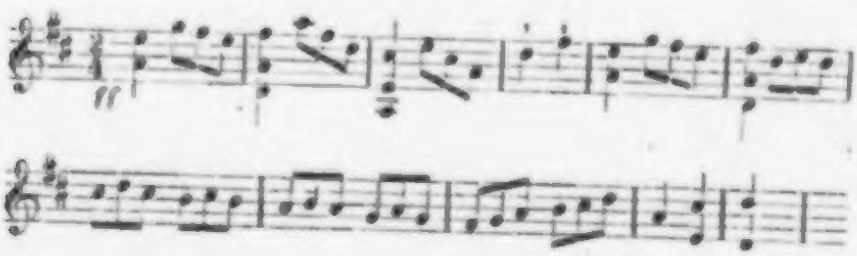
Das lustige Thema muß sich alle Wendungen gefallen lassen und die gute Laune hält an bis zum Schluß. Haydn selbst scheint da besonders gut aufgelegt gewesen zu sein, denn der letzte Taktstrich ist der ganzen Länge nach wie im Uebermuth merkwürdig verschnörkelt ausgefallen; ja selbst das übliche Laus Deo hat der fromme Mann diesmal vergessen. Dies Presto hat zwei Theile (57 und 76 Takte). Als Ganzes betrachtet ist diese Symphonie eine der besten und in allen Sätzen gleich interessanten aus jener Zeit. Im Stifte Göttweig war sie schon im Jahre 1766, also wiederum ein Jahr vor ihrer Veröffentlichung bei Breitkopf vorhanden.

Der erste Satz der Symphonie Nr. 6 bildet ein selbstständiges Andante in zwei Theilen (42 und 56 Takte), ein edel gedachter und für die Streichinstrumente dankbar angelegter Satz, in dem Oboen und Hörner nur spärlich benutzt sind.

Das folgende Allegro (in Haydn's Katalog mit Spiritoso bezeichnet) hat ein weit ausgreifendes Hauptmotiv:



Das Finale, Presto assai $^2/_4$, hat es vorzugsweise auf die Behendigkeit der ersten Violine abgesehen. Die Bewegung in Achteltriolen hält mit wenig Ausnahme von der ersten bis zur letzten Note an; auch die andern Saiteninstrumente nehmen gelegentlich am Wettlaufe Theil und überlassen es den Oboen und Hörnern, die Melodie zu markiren und die Harmonie auszufüllen. So stürmt alles dem Schlusse zu, der noch im letzten Augenblick dem Ausgang einer kernigen, alle Sorgen niedersingenden Liedweise Raum giebt,

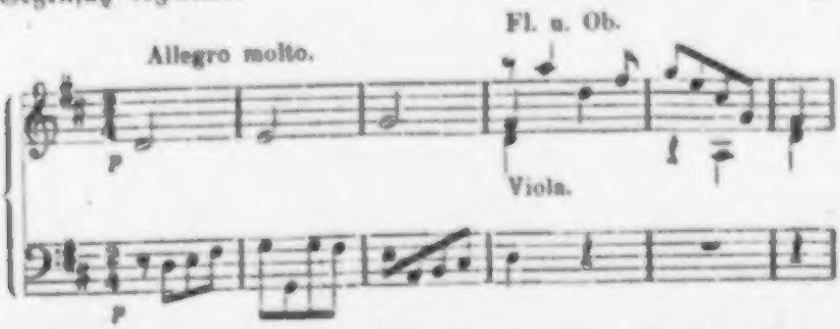


der ausgelassenen Schuljugend vergleichbar, die froh, dem lästigen Zwang in dumpfer Schule überhoben zu sein, in die gesunde Natur hinausjubelt.

In Nr. 7 begrüßen wir nach der Symphonie Le Midi zum erstenmal wieder eine reichere Besetzung, denn abgesehen davon, daß die Streichinstrumente selbstständiger behandelt sind, finden wir außer Flöte und 2 Oboen auch 4 Hörner paarweise, jedes Paar in D, also in derselben Stimmung, welche Zusammenstellung Berlioz in seiner Instrumentallehre als Zeichen großer Ungeschicktheit erklärt. Die Hornisten waren im vorigen Jahrhundert ausschließlich auf offene, natürliche Töne angewiesen, da der Gebrauch gestopfter Töne erst später in Anwendung kam.

In der autographen Partitur sind Pauken nachträglich von fremder Hand hinzugesetzt und auch Trompeten findet man anderwärts. Der erste Satz bietet übrigens nichts Bemerkenswerthes; das Adagio cantabile, 2 kurze Theile, ist ein Violoncell-Solo mit einfacher Begleitung der übrigen Saiteninstrumente, die sehr leicht auf Pianoforte zu übertragen wären. Violoncellisten finden hier eine verwendbare Vortragspièce, deren erste Takte hier folgen:

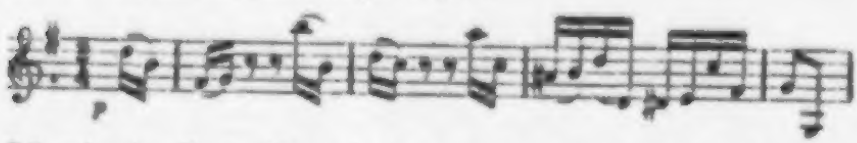
Der frische Menuett hat ein Trio mit Flötensolo; das Finale (61 und 109 Takte) beginnt mit einem uns wohl bekannten Motiv, von beiden Violinen angestimmt und vom Baß als Gegensatz begleitet:



Das hier auftretende Hauptthema hat Mozart mit Vorliebe angewendet; man findet es in seiner herrlichen F-dur-Messe (1774) im Credo, im Sanctus der C-dur-Messe (1776), in der B-dur-Symphonie (1779), in der Sonate Es-dur (1785) und am eindringlichsten in der großen sogenannten Jupiter-Symphonie (1788); auch Michael Haydn hat in seinem Graduale Qui sedes Domine (1787) davon Gebrauch gemacht. Eine Durchführung wie in Mozart's großer Symphonie darf man hier nicht erwarten, dazu ist das Finale gar nicht angelegt. Das Motiv stellt sich ganz ungezwungen auf beliebigen Stufen ab und zu ein,

aber jedesmal mit verändertem Gegenſatz und zweimal treten auch alle Stimmen als volle Gegenharmonie dazu auf. Auch die Gegenſätze treten abwechſelnd einander gegenüber, werden ſelbſtſtändig durchgeführt und in kleine Motive aufgelöſt, die wiederum ſich erweitern und neue Gruppen bilden; endlich noch wird uns nahe dem Schluſſe auch eine Engführung des Hauptmotivs durch 4 Stimmen geboten, die aber von geringem Belang iſt. Jedenfalls zeigt dieſer lebhafte letzte Satz, daß Haydn zu jener Zeit in beſter Laune war, denn auch hier wie bei der Symphonie Nr. 5 deuten die in wunderlichen Schnörkeln auslaufenden Schlußtakte (auch bei Menuett und Trio) darauf hin. Nur hat Haydn diesmal nicht vergeſſen, Gott die Ehre zu geben, denn ſein Laus Deo prangt am Schluſſe in mächtig großen Zügen.

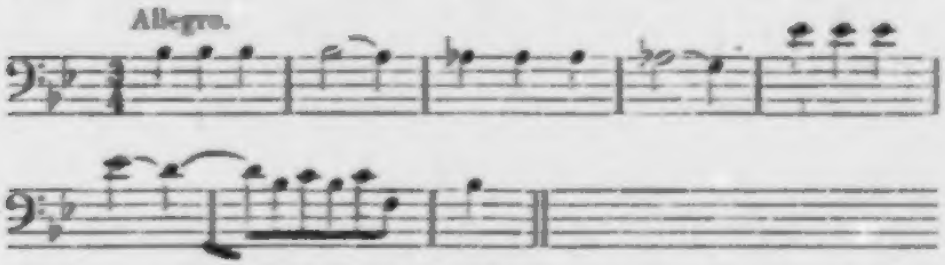
Die Symphonie Nr. 8 hat eine längere Einleitung (33 Takte) ein Cantabile, in dem die erſte Violine den Geſang führt und die andern Streichinſtrumente pizzicato begleiten; nach der Modulation auf die Dominante folgt ein Preſto in einem Satz (78 Takte), das ebenfalls auf der Dominante Halt macht, wo dann das Cantabile ſich wiederholt, aber diesmal etwas abgekürzt. Dem kräftigen Menuett und ſeinem reizenden Trio, in dem die Violinen den Violen und Violoncells gegenüber ein artiges Frag- und Antwortſpiel führen, haben die Jahre nichts angethan; daſſelbe gilt von dem nun folgenden lieblichen Andante für Streichinſtrumente, deſſen Thema



ſich wie eine Perlenſchnur in der ungezwungenſten Weiſe in ſeine einzelnen Motive auflöſt und wiederholt ſich zu wirkſamer Steigerung erhebt. Der muntere Schlußſatz, Preſto $^6/_8$ (158 Takte), hat einen intereſſanten Mittelſatz, D-moll, in dem die erſte Violine ein neues Motiv durchführt, während die zweite Violine unausgeſetzt in Sechzehnteln begleitet und nur Viola und Baß ihre Ruhe zu wahren wiſſen. Alles in Allem zeichnet ſich dieſe Symphonie durch Reichthum an Ideen und deren gewandte Durchführung beſonders aus.

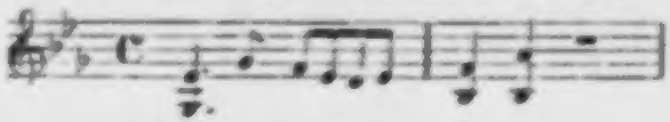
In Nr. 9 begegnen wir einer dreiſätzigen Symphonie, der

einzigen, in der den Streichinstrumenten nur 2 Oboen beigegeben sind. Sie ist zudem kurz genug (alle 3 Sätze zählen zusammen nur 248 Takte), dennoch aber in mancher Hinsicht interessant. Im ersten Satz wird ein markiges Thema, das der Baß anschlägt,



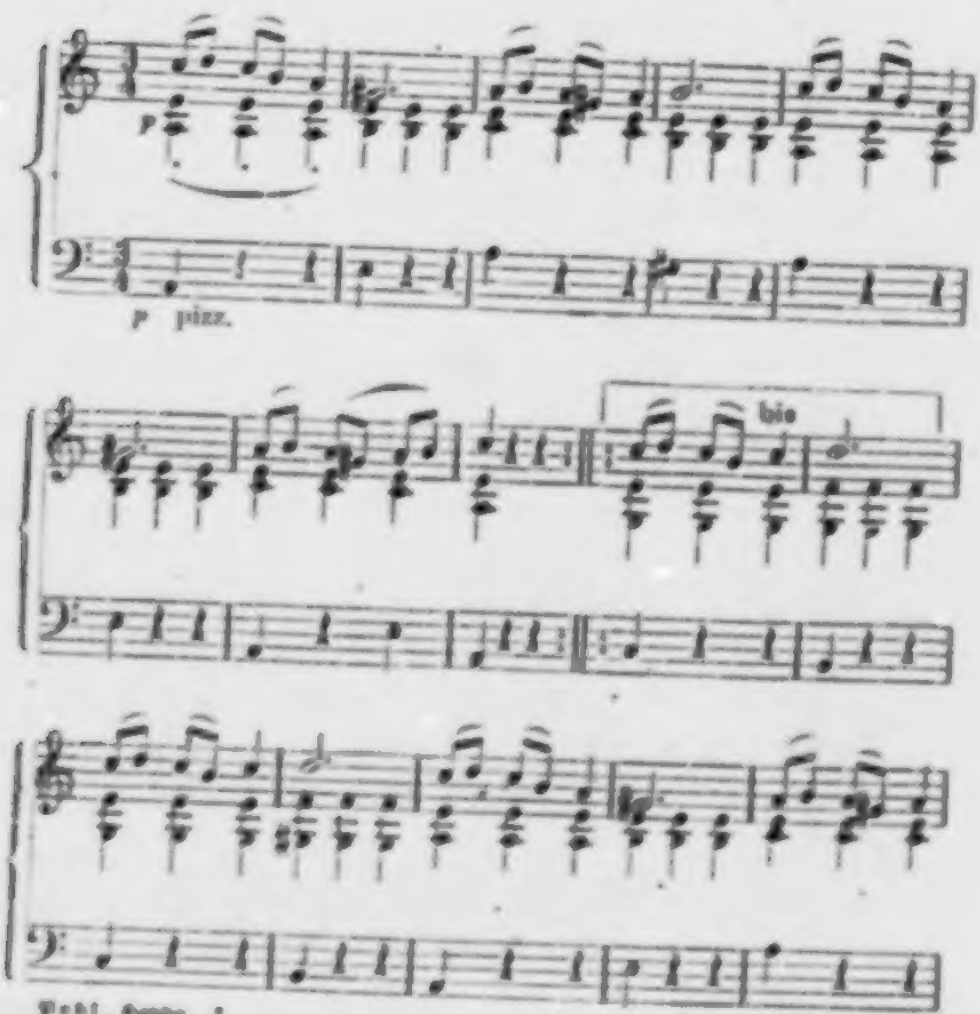
hartnäckig festgehalten, abwechselnd von den andern Instrumenten übernommen, bis dann alle in Fluß kommen und namentlich das Motiv des zweiten Taktes einschneidend immer wiederkehrt. Das Andante für Streichinstrumente allein ist eines der schönsten aus dieser Zeit; hier ist etwas mehr als bloß anmuthiges, maßvolles Formenspiel, vielmehr athmen wir den reinsten Seelenfrieden aus diesem Tonstück, das so ganz von Klarheit, Wohllaut und edler Einfachheit durchdrungen ist, daß wir seiner natürlichen und ungezwungenen Entwickelung nicht anders als mit vollster Befriedigung folgen können. Beilage VII, Nr. 3 bringt den vollständigen Abdruck dieses Satzes, in dem wir auch die früher erwähnte Führung der Melodie in Octaven unisono wiederfinden. Das Finale, Presto $^6/_8$, ist frisch und voll Leben, bietet aber nichts Eigenthümliches.

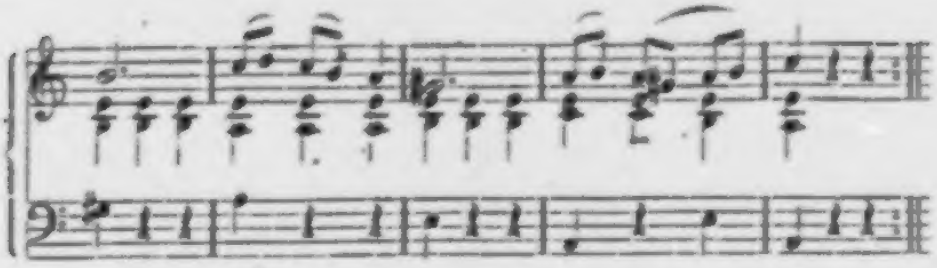
Abermals treffen wir in Nr. 10 auf eine Symphonie mit selbstständigem Adagio im ersten Satz und obendrein mit neuer Besetzung: zum erstenmale sind englische Hörner verwendet (in der Abschrift in Göttweig durch 2 Flöten ersetzt). Das englische Horn ist sozusagen der Alt der Oboe und besitzt den vollen Umfang derselben; interessant ist es zu sehen, wie wirksam Haydn dieses Instrument, das er schon 1760 in einem Divertimento beschäftigte, bald mit den Waldhörnern abwechselnd, bald in Verbindung mit diesen seinem Klangcharakter entsprechend verwendet hat. Dem ersten Satz folgt ein Presto, das man in Abschriften auch als Anfang der Symphonie findet, nämlich:



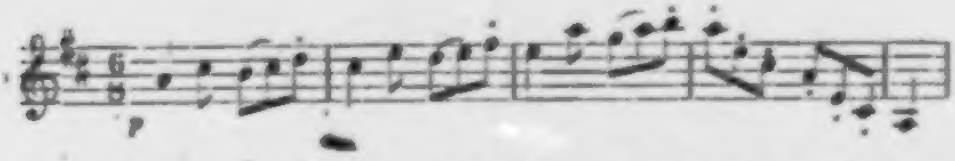
dem dann ein fremdes eingeschobenes Andante grazioso As-dur ³/₈ folgt und mit Auslassung des Menuetts das eigentliche Finale, Presto ⁶/₈; dies letztere ist voll Leben und jedenfalls der interessantere Theil dieser im Ganzen schwächeren Symphonie, die auch unter dem Beinamen „Der Philosoph" circulirt.

Um so hübscher ist die folgende umfangreichere Symphonie Nr. 11; schon der erste Satz (62 und 102 Takte) ist anregend; selbst das kleinste Motiv dient hier zu mannigfacher Weiterbildung und Steigerung des Ausdrucks. Auch der zweite Satz, poco Adagio, A-dur ²/₄, wiederum für Streichinstrumente allein geschrieben, steht den früheren an edlem Ausdruck nur wenig nach. Der frische Menuett, A-dur, hat zum Trio eine melancholische, wie es scheint, slavische Originalmelodie, nur vom Streichquartett ausgeführt:





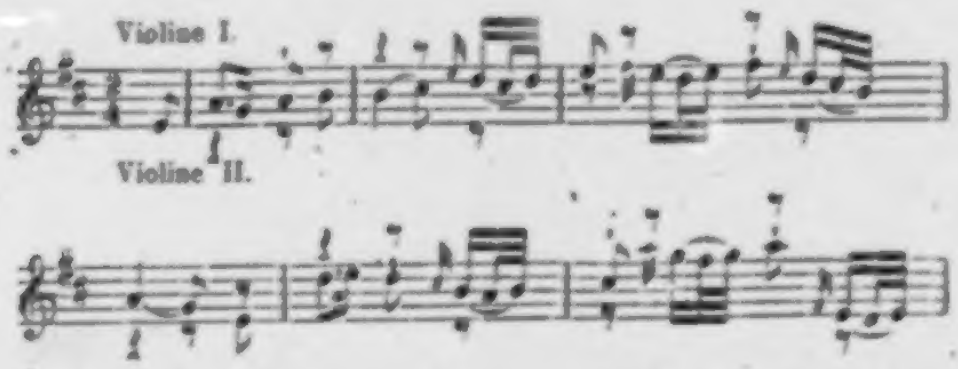
Der letzte Satz, Preſto assai (36 und 62 Takte), von dem das Autograph verloren ging,



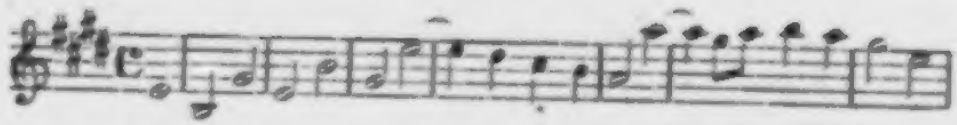
entſpricht an Reichthum der Erfindung und reizender Ausführung dem erſten Satz.

Die Symphonie Nr. 12 ſteht in faſt gleichem Werth mit der vorgehenden; erſter und letzter Satz und Menuett ſind voll Friſche, das Adagio, G-dur $^3/_4$, iſt ein dankbares, mit Melismen nicht überladenes Flötenſolo mit Begleitung des Streichquartetts, auch als Einzelpièce mit Clavierbegleitung ſehr wohl zu verwenden.

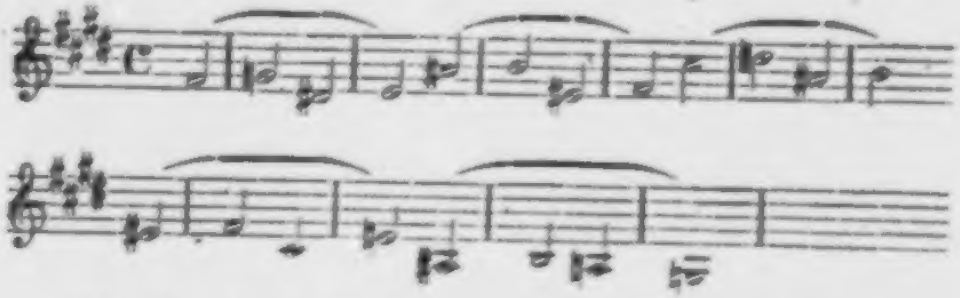
Nr. 13 kommt der Symphonie Nr. 5 am nächſten. Der erſte Satz, 2 Theile (50 und 90 Takte) iſt äußerſt discret, fein und zierlich durchgeführt; das Andante bietet manch Eigenthümliches, ſo iſt u. a. das Thema in die beiden Violinen vertheilt:



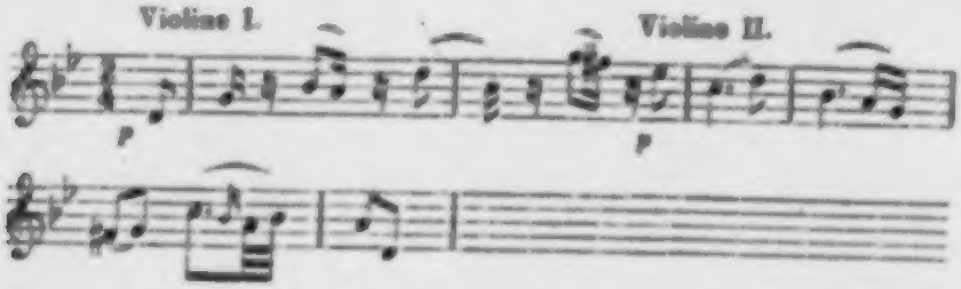
Das Finale, Preſto, iſt analog dem erſten Satz mit Vermeidung jedes überflüſſigen Paſſagenwerks breit und entſprechend dem Hauptmotiv



durchgeführt. Der Ausdruck wird hier faſt ein herber; der größere Notenwerth herrſcht vor und es folgen Gänge, wie ſie in den Haydn'ſchen Finales ſelten vorkommen:

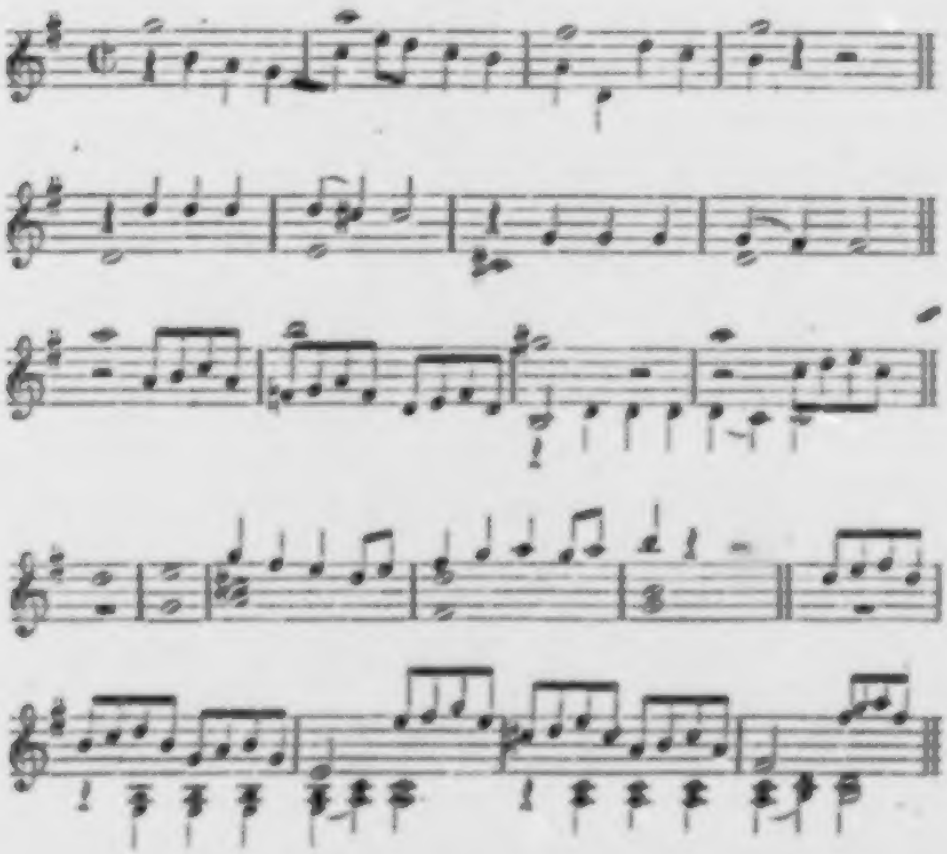


Obwohl nicht weſentlich verſchieden von ihren Vorgängern, bietet doch die Symphonie Nr. 14 manche bemerkenswerthe Züge. Ihr erſter Satz in 2 Theilen (45 und 76 Takte) iſt kurz aber ungemein friſch; das ſcharf accentuirte Hauptmotiv erinnert an die kleinere G-moll-Symphonie von Mozart, componirt 1773 (ſiehe Köchel's Katalog Nr. 183). Der dort vorherrſchende mehr ernſte, düſtere Ton iſt hier eher glänzend zu nennen. Der zweite Satz, Andante (richtiger wohl Moderato) für Streichinſtrumente



nähert ſich dem Charakter der Ballade und hält das Intereſſe bis zur letzten Note wach. Der kräftige Menuett findet einen paſſenden Gegenſatz im Trio, in dem die Inſtrumente meiſt paarweiſe ein anmuthiges Wechſelſpiel treiben. Das Finale iſt contrapunktiſch behandelt, aber dieſes ſonſt ſo ernſte Gebiet muß hier der munterſten, ausgelaſſenſten Laune weichen. Anfangs geht alles wohl regelrecht vor ſich: das eigentliche

Hauptthema der ersten Violine wird als Gefährte von der zweiten Violine in der Tonart der Dominante beantwortet, dann von der Viola wieder als Führer in der Haupttonart aufgenommen und endlich vom Baß wiederum in der Dominanten-Tonart wiederholt. Nun aber beginnt das freiere Spiel. Dem Hauptmotiv gegenüber lösen sich immer neue Gegenmotive ab und diese wieder gruppiren sich über- und untereinander, bis endlich ein Motiv, das beweglichere, in Achteln die Oberhand behält und alle Stimmen in gleichem Gang mit sich fortreißt. Wir haben u. a. folgende Motive, Gruppirungen und Combinationen vor uns:

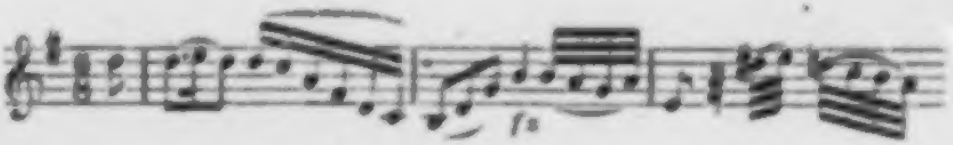


Nr. 15, eine unbedeutende viersätzige Symphonie, soll uns nur als Beleg für den mitunter verschiedenen Werth der gleichzeitig entstandenen Werke Haydn's dienen. Daß sie obendrein nach Jahren, längst überholt von ihren besseren Schwestern, doch noch ans Tageslicht trat, kann man nur bedauern. Wer nun Haydn's damals (1773) erreichte Stufe nach dieser Sym-

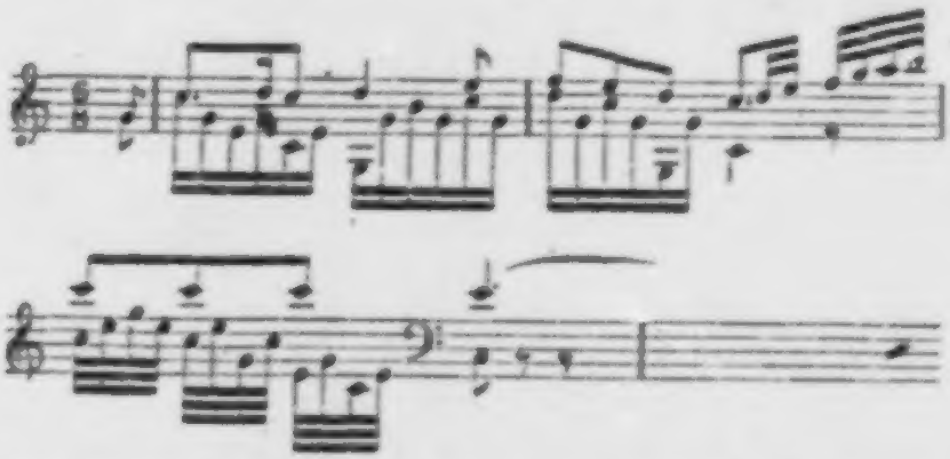
phonie schätzt, ohne zu wissen, daß sie 9 Jahre früher entstanden, muß allerdings in seinem Urtheile irregeführt werden. Nur Menuett und Trio, beide canonisch bearbeitet, treten hervor; im Menuett alterniren von Takt zu Takt oktavenweise Oboen und Violinen gegen Viola und Baß (die letzten 2 Takte sind durchstrichen und folgerichtiger durch veränderte 3 Takte ersetzt); im Trio treten nacheinander zu je 2 Takten die erste, die zweite Violine (auf derselben Stufe), Viola und Baß (eine Oktav tiefer) auf, also ein strenger Canon im Einklang und in der Oktav.

Die dreisätzige Symphonie Nr. 16 macht einen ungleich bessern Eindruck; der erste Satz ist der geringere, das Andante dagegen, G-dur $^2/_4$, bei dem diesmal auch Oboen und eine concertirende Flöte verwendet sind, ist hübsch zu nennen. Das Finale, Tempo di Menuetto piu tosto Allegretto $^3/_4$, hat einen etwas behäbigen Charakter; Oboen und Hörner nehmen hier hervorragenden Antheil und verleihen dem Satz eine wohlige gesättigte Tonfülle. Im Mittelsatz, F-dur, schweigen Oboen und Hörner, dagegen gehen Flöte und beide Violinen unisono zusammen, einen neuen Gedanken in Achtelbewegung leicht umspielend. Warum diese Symphonie in einigen Abschriften mit „Alleluja" bezeichnet ist, bleibt unerklärlich.

Eine mannigfach interessante Symphonie ist uns in Nr. 17 aufbewahrt. Haydn ist hier mit Fleiß und Liebe zu Werke gegangen; dies bezeugt schon die besonders nette und feine Schrift, die Sorgfalt und Umständlichkeit, mit der auch die Details behandelt sind, so ist z. B. jede Seite mit allen Schlüsseln und Vorzeichen versehen. Die Besetzung ist reich: 4 Hörner, 2 Oboen, Flöte und die üblichen Streichinstrumente. Der erste Satz (das „Larghetto" in Haydn's Katalog mag wohl auf einem Irrthum beruhen) ist ausgeführter (62 und 98 Takte) und stellt sich den besten aus jener Zeit zur Seite; überall ist Leben und naturgemäße Entwickelung der einzelnen Motive. Das Adagio (2 Theile (35 und 43 Takte), ist ebenfalls reicher als gewöhnlich ausgeführt:



über beiden Violinen führt eine princ. Violine die mit Paſſagen verzierte Melodie, die ſich bis ins fünfgeſtrichene h verliert. Auch das Violoncell iſt vom Baß getrennt und übernimmt theilweiſe die reiche Figurirung. Oboen und Flöte ſchweigen, dagegen ſind 4 Hörner beſchäftigt, diesmal aber in zweierlei Tonarten, in D und G; die erſteren haben folgende Stelle auszuführen:



Im Ganzen iſt in dieſem Satz der Charakter der Sicilienne feſtgehalten, der ſich nicht nur in der Oberſtimme, ſondern auch in der Art der Begleitung ausſpricht. Im Menuett, der wieder ſo recht den geſunden kräftigen Ton zu treffen weiß, ſind alle Inſtrumente gleichmäßig beſchäftigt, dagegen ſie im Trio in reizendem Wechſelſpiel bald in höherer, bald in tieferer Lage die meiſt viertaktigen Motive einander abnehmen. Das Finale bietet diesmal etwas ganz Beſonderes: es beginnt mit einem Thema, D-dur $^2/_4$, zu 8 und 8 Takten, nur von den Streichinſtrumenten ausgeführt; es folgen nun 7 Variationen, in denen jedem Inſtrumente, der Oboe, Flöte, dem Horn, Violoncell der Principal-Violine, Flöte und erſten Violine und dem Contrabaß einmal die variirte Parthie zugetheilt iſt. Die Streichinſtrumente leiten nun im Charakter des Thema nach der Dominante und es folgt zum Abſchluß ein kurzes, lebhaftes Preſto (35 Takte), in dem ſich alle Inſtrumente vereinigen und ganz unerwartet mit den letzten Takten des erſten Satzes abſchließen.

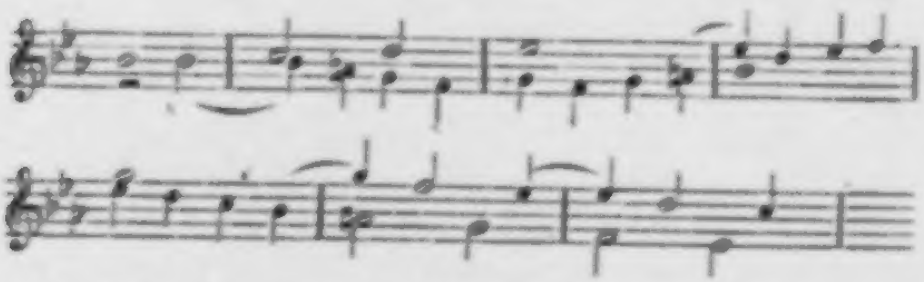
Deldevez ſpricht in ſeinem früher erwähnten Werk (Curiosités musicales etc. p. 13 fg.) über die in dieſer Symphonie den Hörnern zugemutheten Schwierigkeiten, die hauptſächlich Urſache geweſen ſeien, daß dies Werk in Vergeſſenheit gerieth; die Hörner ſeien alternirend benutzt, eine Gruppe der andern als Echo dienend — eine Verwendung, die es ermöglichte, die 4 Hörner auf zwei zu reduciren, wie dies in der engliſchen Ausgabe von Forſter zu finden ſei. Das Original weiß von alle dem nichts, die Hörner ſind zum größeren Theil gleichzeitig verwendet und hat ſelbſt in der Variation, die alle 4 Hörner beſchäftigt, das Solo keine, die angegebene Stelle überbietende Schwierigkeit. Dieſe Symphonie, von Deldevez, wohl im Hinblick auf die Soloparthien, als Concertante bezeichnet, erſchien in geſtochenen Stimmen bei Sieber in Paris; eine Partitur in Abſchrift (Nr. 27) beſitzt das Archiv des Pariſer Conſervatoriums.

Die Symphonie Nr. 18, die in Breitkopf's thematiſchem Katalog nicht verzeichnet iſt, findet ſich nichtsdeſtoweniger im Muſikarchiv des Stiftes Göttweig ſeit dem Jahre 1767. Der erſte Satz, nur aus einem Theile (70 Takte) beſtehend, iſt wieder ein abgeſchloſſenes Adagio, in dem vorzugsweiſe das Hauptthema immer wiederkehrt oder ſich in einzelne Motive auflöſt und mit neuen verbindet — gleichſam zwei Gruppen, von denen die erſte das Hauptthema feſthält und die zweite mit Gegenmotiven antwortet; auch eine artige Engführung mit dem erſten Motiv des Hauptthemas wagt ſich durch vier Stimmen pianiſſimo hervor und führt zu einer wirkſamen Steigerung dieſes in formeller Beziehung eigenthümlichen Satzes. Das Preſto, A-dur C (42 und 60 Takte), iſt beſonders reich an Motiven, die zum Theil imitirend in mannigfaltiger Combination weiter geführt ſind. Auch Menuett und Trio ſind hübſch, beſonders das Trio für Streichinſtrumente, die mit Hartnäckigkeit ein zweitaktiges Motiv feſthalten. Das kurze, lebensfrohe Finale, Allegro molto C, 2 Theile (40 und 50 Takte), iſt gerade intereſſant genug, um gegen die Vorderſätze wenigſtens nicht zurückzuſtehen.

Mit Nr. 19, der letzten unſerer thematiſch aufgeſtellten Symphonien, kehren wir gewiſſermaßen zum Anfang zurück, denn ſie zählt nach Haydn's eigener Angabe zu ſeinen früheſten. Ihrem Werthe entſprechend dürfte man ſie jedoch immerhin um einige Jahre ſpäter ſetzen; zum mindeſten ſcheint ſie etwa gleich-

zeitig mit der Symphonie Nr. 14 entstanden zu sein. In noch erhöhterem Maße muß man an ihr die Erfindungskraft, formelle Gestaltung, die Kunst thematischer Arbeit und zahlreiche feine Züge bewundern, die schon eine Vertrautheit und Sicherheit in Anlage und Durchführung bekunden. Dies gilt gleich im ersten Satze, einem abermals abgeschlossenen Adagio von 2 Theilen (32 und 48 Takte), in dem die Oboen schweigen und die Hörner nur äußerst sparsam verwendet sind. Nicht minder überrascht der zweite Satz, Allegro (58 und 104 Takte), in dem auch die kleinste, an sich unscheinbare Notengruppe zu selbstständigem Ausdruck kommt. Wie immer bei Haydn findet man hier den richtigen Charakter des Alla breve gewahrt; es geht alles gleichsam in Lapidarschrift weiter und die Klangwirkung muß wohl eine durchaus gesättigte sein. Der Hauptgedanke

tritt so unverhohlen als kräftiges Fugenthema auf, daß man ungeduldig weiterblättert nach einem Haltpunkt, wo dasselbe geharnischt sich einstellt. Haydn läßt uns aber lange warten; drei Viertheile des Satzes sind längst vorüber, da endlich nach dem Halbschluß auf F, gleichsam dem musikalischen Doppelpunkte, eröffnen die Violinen in der Tonart der Dominante den Kampf:



im 9. Takt setzen Viola und Baß ein und alles, denkt man, ist nun im besten Zuge. Doch der Meister hat uns nur gefoppt; die Bässe kommen über den dritten Takt des Themas nicht hinaus; diese schweren Noten scheinen ihnen so zuzusagen, daß sie, dieselben wiederholend, auf jede Weiterführung vergessen und den ersten Theil in wenig Takten zum Abschluß zwingen. Nicht besser geht es im zweiten Theile, in dem das Hauptthema auch

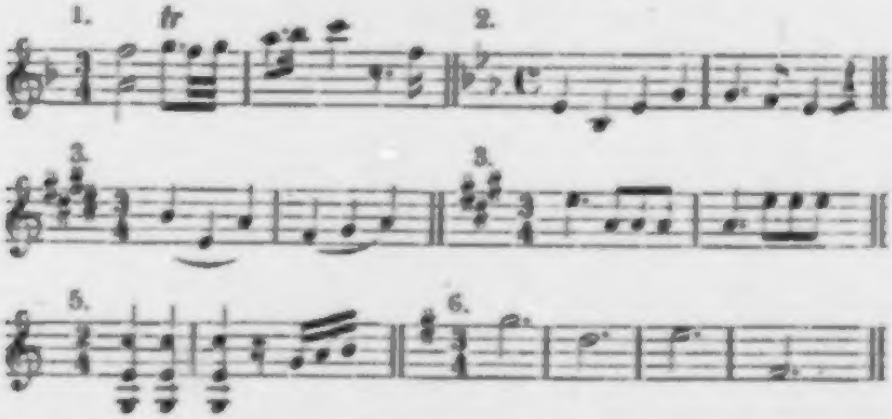
an eine Engführung streift und sich in der Molltonart versucht, aber nur, um uns ebenso rasch das Nachsehen zu lassen. Es folgt noch ein kerniger Menuett mit einem äußerst lieblichen Trio und als Finale ein heiteres, lebensfrohes Presto (44 und 75 Takte).

Wie es stets einen hohen Genuß gewährt, ein Genie in seinem Entwickelungsgange zu belauschen, so bieten auch diese Symphonien aus Haydn's erster Periode Stoff in Fülle zu ernsten Betrachtungen. Obwohl ihre Wiederbelebung der großen Menge gegenüber wenig verlohnen würde, ist es doch zu bedauern, daß darunter so manche Nummern, die ein besseres Loos verdient hätten, der Zeit zum Opfer fielen, denn, abgesehen von ihrer Anspruchslosigkeit in der Besetzung, wären sie noch immer im Stande, wenigstens kleinere Kreise zu interessiren und zu erwärmen. Man müßte ihnen eben nur mit dem richtigen Verständniß entgegen kommen und nicht vergessen, daß sie zunächst zur angenehmen Anregung geselliger Unterhaltung und zum Gebrauch eines kleinen Musikkörpers bestimmt waren, daher sie auch die Tonfülle eines großen, mehr auf Virtuosität hinzielenden Orchesters nur unnatürlich aufbauschen würde. Zu ihrer Zeit liebte man es, gleich mehrere derselben, bei ein- und derselben Gelegenheit, aufzuführen; sie mußten daher knapp in der Form und bescheiden in den Mitteln gehalten werden. Eine Viertelstunde Zeit, eine Doppelbesetzung der Violinen, Oboe und Horn paarweise, waren die Normalbedingungen, die nur selten überschritten werden durften. Dabei lag es diesen Tonstücken ferne, durch drastische Mittel die Erwartungen hinaufschrauben und mehr scheinen zu wollen, als sie wirklich waren. Interessant ist es zu hören, daß Haydn's Symphonien (wohl nur die langsamen Sätze) häufig in der Kirche als Gradualien gespielt wurden, ehe noch die durch Michael Haydn eingeführten Vocal-Gradualien eingeführt waren.[75]) Bei den Orchesterstimmen der Haydn'schen Symphonien im Musikarchiv des Stiftes Göttweig sind die Tage solcher Aufführungen im Stifte selbst (in der Crypta) oder in einer der nächstliegenden Ortskirchen stets angezeigt.

75 J. J. Fuchs schrieb zu diesem Zweck eigens eine Reihe dreistimmiger Kirchensonaten, Sonate da chiesa, für 2 Violinen und Baß, verstärkt durch Orgel, Violoncell, Violon und Fagott. v. Köchel, J. J. Fux, S. 58.

Wir sehen dabei auch, wie häufig und mannigfach Haydn's Symphonien überhaupt in den österreichischen, auf musikalische Pflege stets bedachten Klöstern cultivirt wurden. Als Ort oder Zeit der Aufführung lesen wir bald in teatro (im Theater), ad prandium (zum Frühstück), in horto (im Garten), post coenam (nach der Mittagsmahlzeit), in Refectorio (im Speisesaal), in Regenschoriatu (in der Wohnung des Chorregenten).

Eine einzige und wohl die früheste Recension über Haydn'sche Symphonien, über die in Paris erschienenen Six simphonies à huit Parties oeuvre VII, ist uns von J. A. Hiller erhalten.[76] Der Verfasser geht derselben scharf zu Leibe, zeigt aber seine Achtung vor Haydn schon in dem Unwillen über die nachlässige und incorrecte Art der Herausgabe. Haydn hatte also unter dem liederlichen Druck seiner Arbeiten, worüber er namentlich in den 80er Jahren so oft klagt, schon damals zu leiden. Die Anfänge dieser 6 Symphonien sind die folgenden:



Sie sind in derselben Reihenfolge in Breitkopf's Katalog, Suppl. IV, 1769, einige aber auch schon früher angezeigt. Sie stehen in unserm Verzeichnisse (S. 290) unter 1766, Raccolta I, Nr. 1; 1769 Nr. 2 und 3; 1768 Nr. 2; 1767, Raccolta IV, Nr. 1; 1769 Nr. 6. Im zweiten Verzeichniß (S. 295) stehen Nr. 3, 4 und 6 auch unter Nr. 13, 11 und 14. Hiller bezweifelt es, daß die Symphonien von ein- und derselben Hand, von Haydn herrühren; „man sagt uns zwar von mehr als einem Componisten dieses Nahmens" (also Michael Haydn und etwa der

76 Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend, auf das Jahr 1770. 5. Stück, S. 37.

Organist Haydn), „aber der Vornahme sollte bei jeder Sinfonie besonders bemerkt seyn, um zu wissen, wem man das Gute und Schlechte dieser Sammlung zuzutheilen habe.“ Nr. 1, 5 und 6 findet Hiller am besten, dagegen vermißt er in den anderen die „eigene und originelle Manier des Herrn Haydn“; die zweite (die auch in Haydn's Katalog fehlt und auch unter dem Namen Herffert erschien) sei eine „mißlungene und edelhafte Nachahmung der Filz'schen Manier“ [77]; die dritte „habe einen ganz hübschen Allegrosatz zum Anfang, im Andante aber habe der Componist die Melodie auf eine lächerliche Art unter die erste und andere Violine getheilt“ (Hiller gibt dies „ohngefähr“ an; Takt und Tonart aber, G-dur $^3/_8$, weichen gänzlich vom Originale ab). Hiller fährt fort: „Beim letzten Satz dieser Sinfonie steht Preste Fuga; und wer das Ding für eine Fuge will gelten lassen, der kann es thun“ (auch hier ist der allerdings ungehörige Zusatz „Fuge“ in der Ausgabe eigenmächtig); „mit mehrerm Rechte aber verdient der letzte Satz der 6. Sinfonie den Titel einer Fuge.“ Nun heißt es weiter: „Die 4. Sinfonie hat ein hiesiger-(Leipziger) Componist ohnlängst in eine erträgliche Form gebracht und die Auswüchse derselben abgeschnitten; der letzte Satz im $^6/_8$-Takte ist im Drucke ganz ausgelassen; hätte man doch lieber das alberne Trio zusammt der Mennet hinweg gelassen!“ (Wie schon erwähnt, ist dieser letzte Satz beim Autograph abgängig, er ist aber in geschriebenen Stimmen vorhanden.) Hiller sagt dann noch: „Herr Haydn, vor dessen Genie wir alle billige Achtung haben, mag zusehen, ob er diese Arbeiten alle für die seinigen erkennet, oder ob ihm mit dem Drucke derselben ein Gefallen geschehen ist.“

Die nun folgende Gruppe umfaßt mehrstimmige Instrumentalcompositionen von willkürlich aneinander gereihten Sätzen unter den verschiedensten Benennungen. Haydn hat sie in seinem Katalog unter dem Collectivnamen „Divertimenti“ zusammengefaßt. Die durch Druck oder Abschrift verbreiteten Stücke

77 Filz war ein beliebter Componist und Violoncellist der Mannheimer Kapelle. Man sagt, daß er sich den Tod (er starb 1768) durch den übermäßigen Genuß von Spinnen zugezogen habe, von denen er behauptete, daß sie wie Erdbeeren schmeckten.

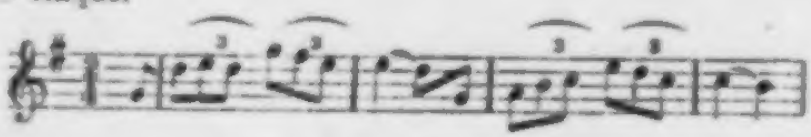
führen außerdem noch folgende Bezeichnungen: Cassationen, Parthien, Concertante, Scherzandi, Serenaden, Notturni. Es ist nicht wohl möglich, diese einzelnen Gattungen strenge zu sondern; sie entstanden zu einer Zeit, in der die gesteigerte Vorliebe für Instrumentalmusik eine größere Mannigfaltigkeit der Instrumentalformen veranlaßte, die aber selbst zu ihrer Zeit so wenig eine bestimmte Gattung bezeichneten, daß vielmehr eine und dieselbe Composition verschiedene Benennungen erhielt. Doch verstand man vorzugsweise unter Cassationen solche Stücke, die sich von der Symphonie durch größere Manigfaltigkeit der einzelnen Sätze unterschieden; Hauptbedingung war die nur einfache Besetzung der einzelnen Instrumente. Es waren solche Musikstücke daher mehr concertirender Art und wo dies in erhöhtem Grade der Fall war, zog man die Bezeichnung Concertante oder Concertino vor. Derartige Compositionen wurden hauptsächlich bei der Tafel, bei Hochzeiten, Festlichkeiten, Geburts- und Namensfesten in geschlossenem oder freiem Raume aufgeführt. Waren die Cassationsstücke aber ausschließlich darauf berechnet, im Freien, auf Plätzen und vor den Häusern der dazu Erkorenen auf Bestellung oder als freie Huldigung ausgeführt zu werden, nahmen sie wiederum den Namen Serenaten oder Notturni an und wurden dann mit einem Marsch eingeleitet und beschlossen. Kleinere Serenaten hatten nur Blasinstrumente, etwa Klarinetten, Hörner und Fagotte; doch gab es auch solche mit complicirterer Besetzung und mit Soloinstrumenten. Haydn bietet im Jahre 1787 Will. Forster in London, mit dem er schon 1781 in Geschäftsverkehr getreten war, solche Stücke (die wir in den 80er Jahren näher kennen lernen werden) folgendermaßen an: „Item habe ich noch 3 ganz neue niedliche Notturni mit einer Violin obligat, aber gar nicht schwer, mit einer Flaute, Violoncell, 2 Violinen Ripien., 2 Waldhörner, Viola und Contrabaß." Die Bezeichnung Parthien (Partheyen, italienisch Partita), die schon im 17. Jahrhundert vorkommt[78], gebrauchten die Kunstpfeifer für ihre Tanzsammlungen, welche nach Art der Suite, die mit ihren Wurzeln bis ins

78 „Einer fragte uns, ob wir keine Sonaten oder andere auff Instrumenta gesetzte Sachen bey uns hätten? Ich sagte ja: schliesse mein Felleh auff, und nahm etliche Stücke und Partheyen heraus." Musicus Vexatus etc. von Cotola dem Kunst-Pfeiffer Gesellen. Freyberg 1690, S. 181.

16. Jahrhundert zurückreicht[79], eine gewiſſe Reihenfolge verſchiedener Tänze enthielten, aber durch Zufügung eines Allegro, Andante oder Preſto erweitert waren. Alle dieſe Benennungen ſind bis auf die Suite, die man in unſern Tagen als ein bequemes Surrogat für die Symphonie wieder auffriſchte, längſt verſchwunden. Die Compoſitionen ſelbſt, ſo weit ſie vorliegen, lediglich aus dem Drang entſtanden, überhaupt zu muſiciren, machen keinen Anſpruch auf höhere Bedeutung und iſt ihnen in der That nur hie und da ein lebhafteres Intereſſe abzugewinnen. Wir haben ihnen daher auch nur in ſo weit Beachtung zu ſchenken, als wir an ihnen wahrnehmen können, wie naturgemäß ſich Haydn auch hier allmählig entwickelte und ſie ſelbſt das verbindende Glied zwiſchen Symphonie und Quartett bilden. Es herrſcht bei Haydn überdies in dieſer Compoſitionsgattung durch Umſtellung der Sätze und Austauſch der Inſtrumente eine derartige Verwirrung, daß es in den meiſten Fällen unmöglich iſt, der urſprünglichen Geſtaltung auf den Grund zu kommen. Auch Haydn's eigener Katalog iſt hier nicht maßgebend und verläßlich; hat er doch ſelbſt auf die beſſeren derartigen Compoſitionen ganz vergeſſen. Was darüber ſchon S. 258 vorläufig geſagt wurde, ſei hier weiterhin ergänzt.

Von den in dieſe Rubrik und in die Zeit bis 1766 fallenden Compoſitionen entnehmen wir Breitkopf's thematiſchem Katalog folgende Nummern: 1765, Parte V^ta: VI Caſſationen, Nr. 5 (die übrigen ſind Quartette); VI Scherzandi. 1767: VI Divertimenti, Raccôlta 1, Nr. 1, 2, 5; 1 Divertimento a Echo. 1768: IX Caſſationen, Nr. 3 und 5 (nur dieſe ſind bei Haydn verzeichnet).

1765: Caſſatio Nr. 5, Haydn's Katalog. Divertimento, Nr. 2, a cinque.

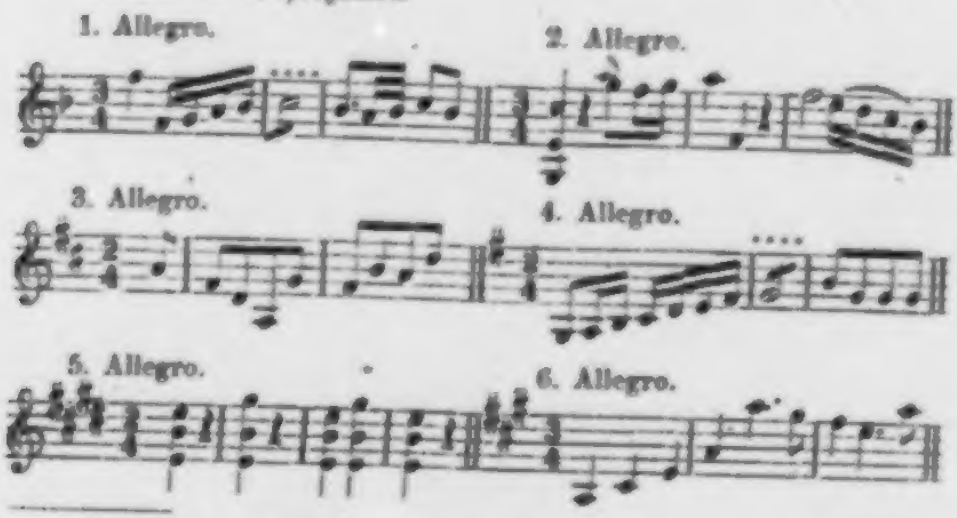


Dieſes Divertimento erſcheint in der erſten Anzeige mit 2 Violinen, Viola und Baß; dann 1767 mit 2 Violinen, Flöte,

79 Johann Sebaſtian Bach, von Philipp Spitta. 1873, Bd. I, S. 680 fg.

2 Violen und Baß; Haydn's Katalog ſagt „a cinque", wir haben alſo gleich hier daſſelbe Werk als Quartett, Quintett und Sextett. Eine mit Notturno bezeichnete Abſchrift auf der Berliner Hofbibliothek trägt das Datum 1754; als eine der früheſten Compoſitionen iſt dieſe Nummer auch in Breitkopf's Sammlung und dort, wie auch im Stift Kremsmünſter, als Quintett angegeben. Dieſe Form wird wohl auch die richtigere ſein (die Flöte etwa nur ad lib.) und bezeugt dies auch die gedruckte Vorlage. Sechs Sätze bilden dies harmloſe aber als Vorläufer des erſten Haydn'ſchen Quartetts nicht unintereſſante Muſikſtück, intereſſant ſchon deshalb, weil es die Meinung widerlegt, als habe Haydn der fünfſtimmige Satz nicht glücken wollen. Dem kurzen anſpruchsloſen Preſto folgt ein ausgeſponneneres Allegro und ein kerniger Menuett; im Adagio hat die erſte Violine einen leicht verzierten Geſang. Der zweite und hübſchere Menuett fehlt in der gedruckten Ausgabe, das Trio iſt hier faſt von energiſchem Charakter; das Finale geht raſch und leicht vorüber und läßt bedauern, daß wir ſchon zu Ende ſind. [80]

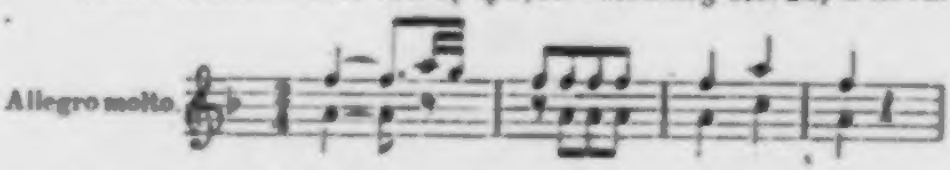
1765: VI Scherzandi.



80 Ausgabe: Quintetto, Cassatio in G, per due Violini, due Viole obligate e Basso, composto per il Elettore Palatino da Giuseppe Haydn. Stampato dopo il manoscritto originale. Bonna presso N. Simrock. Breitkopf's thematischer Kataleg nennt noch mehrere Quintette, deren Echtheit aber nicht verbürgt werden kann. Noch weniger ist dies der Fall mit der folgenden Ausgabe: Sei Quintetti per due Violine, due Alto, Basso e Corni ad lib., composti da Giuv. Hayden. Opera XXII. Gravé per Mme. Oger. à Paris chez le Sr. De la Chevardière, Editeur.

Läßt man obiges Quintett als Vorgänger der Quartette gelten, wird man die hier verzeichneten und ſchon S. 186 erwähnten VI Scherzandi für 2 Hörner, 2 Oboen, 1 Flöte, 2 Violinen und Baß nicht minder als die erſten Anſätze und Keime zu den Symphonien zu betrachten haben. Nr. 6 derſelben, das bei Artaria auch für 2 Violinen und Baß in Abſchrift exiſtirt, hatte Haydn im Entwurfkatalog unter die Symphonien aufgenommen, im Hauptkatalog aber fehlen alle 6 Nummern. In der Breitkopf-Sammlung ſtehen ſie (die Flöte iſt dort durch Viola erſetzt) unter den Compoſitionen, die in die Zeit bis 1757 fallen und ſind eigens als „Nachtſtücke", bezeichnet. Gleich dem jungen Vogel, der ſeinen erſten Flug aus der Eltern Neſt verſucht und, den zarten Schwingen noch nicht trauend, ſich kaum vom ſchützenden Dach zu entfernen wagt: ſo gehen auch dieſe niedlichen Tonſtücke nirgends über die engſten Grenzen hinaus. Aber ſie zeigen doch ſchon abgerundete Form, mitunter intereſſante Rhythmik und einen ſo unbefangenen, heiteren Charakter, daß ſelbſt die langſameren Sätze ſich nicht gerne einer ernſteren Stimmung fügen zu wollen ſcheinen. Von einer Durchführung, Verbindung mehrerer Motive u. dergl. muß man allerdings abſehen, doch iſt es ſchon etwas, daß ſich die Sätze natürlich und mannigfach entwickeln und daß die Inſtrumente nach ihrer Art vortheilhaft verwendet ſind und namentlich auch die Blasinſtrumente naturgemäß eingreifen. Jeder Satz iſt zweitheilig und die Aufeinanderfolge (Allegro, Menuett, Andante oder Adagio, Preſto) wie auch die Beſetzung iſt conſequent beibehalten. Die Flöte iſt ſtets nur im Trio des Menuett beſchäftigt und als Solo behandelt, nur von Baß und Violinen begleitet. Auffallend iſt auch hier, wie gerne und mit wie viel Geſchick Haydn zum Trio vorzugsweiſe die Molltonart verwendet.

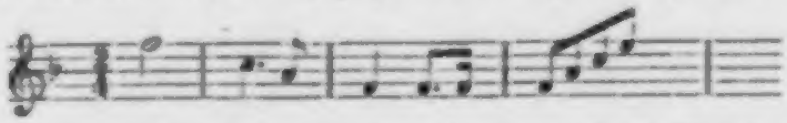
1767: Divertimento Nr. 1, Haydn's Katalog Nr. 20, a nove.



In der Breitkopf-Sammlung iſt dies Tonſtück als Concertante für 2 Violinen, Viola, 2 Hörner, 2 Oboen, Cello und

Contrabaß und zu den vor 1757 fallenden Compositionen eingetragen. In Göttweig befindet es sich als Cassatio seit 1763, in St. Florian als Notturno. Wir haben also 4 verschiedene Benennungen und auch die Besetzung weicht etwas ab (eine zweite Viola statt des Cello). Concertante ist wohl die richtigere Benennung, da die Instrumente, wenn auch mäßig, immerhin aber concertirend behandelt sind. Das Tonstück hat 5 Sätze, von denen der erste Satz in leichter Haltung und mäßiger Breite etwa dem Charakter einer Gartenmusik entspricht. Im ersten Menuett ist die Triolenfigur, mit der einigemal die Instrumente einen förmlichen Anlauf nehmen, von guter Wirkung; das Adagio, ohne Blasinstrumente, ist stimmungsvoll, doch ohne erhebliche innere Bedeutung und giebt jedem Instrumente reiche Beschäftigung. Im Trio des zweiten Menuett sind die Hörner bevorzugt, das Finale eilt im leichten $^3/_8$-Takte heiter und rasch vorüber.

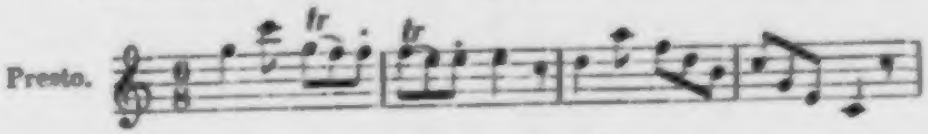
1767: Divertimento Nr. 2, Haydn's Katalog Nr. 16, a otto.



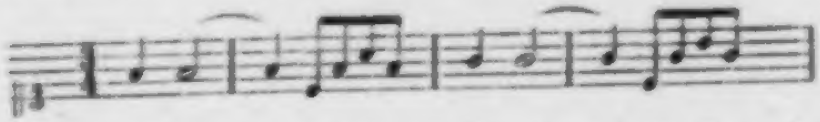
Es ist dies ein im Jahre 1760, also unter Graf Morzin, componirtes achtstimmiges, bereits S. 193 erwähntes Musikstück für je 2 Hörner, englisch Horn, Fagotte und Violinen. Haydn hat in seinem Entwurfkatalog eigens dazu angemerkt „Feld-Parthie". Vorausgesetzt daß er nicht etwa auf die Violinen vergessen hatte, verstand er also unter dieser Bezeichnung nicht immer solche Stücke, die ausschließlich nur für die Harmonie geschrieben waren. Das Corno inglese haben wir schon bei den Symphonien S. 304 angetroffen; es ist hier der Oboe gleichgehalten, jedes Instrument obligat und am Ganzen thätigen Antheil nehmend. Zuweilen treten englisch Horn und Violinen auch in Gruppen correspondirend einander gegenüber; die Waldhörner pausiren nur selten und wagen sich mitunter auch mit einem Solo vor; der Baß, dessen Stelle hier die Fagotte einnehmen, bildet stets eine stramme Stütze. Und wie die Instrumente wohl verwendet sind, so zeigt auch die Anlage der Sätze, so kurz diese auch sind (das ganze Divertimento zählt nur 183 Takte) eine geübte Hand. Durch das ganze Musikstück geht

diesmal weniger ein tändelnder, ſcherzhafter als vielmehr ein kräftiger Zug. Es ſind 5 Sätze; der Mittelſatz ein kurzes, in allen Stimmen verziertes Adagio und vor und nach dieſem ein kerniger Menuett, ausnahmsweiſe der erſte mit Moderato, der zweite mit poco vivace bezeichnet. Alle Sätze haben die gleiche Tonart, jeder iſt zweitheilig und in jedem ſind alle Inſtrumente beſchäftigt. Die autographe Partitur, mit der Jahreszahl 1760 verſehen, iſt aus Haydn's Nachlaß ins Eiſenſtädter Muſikarchiv übergegangen.

1767: Divertimento Nr. 5, Haydn's Katalog Nr. 11, a sei.



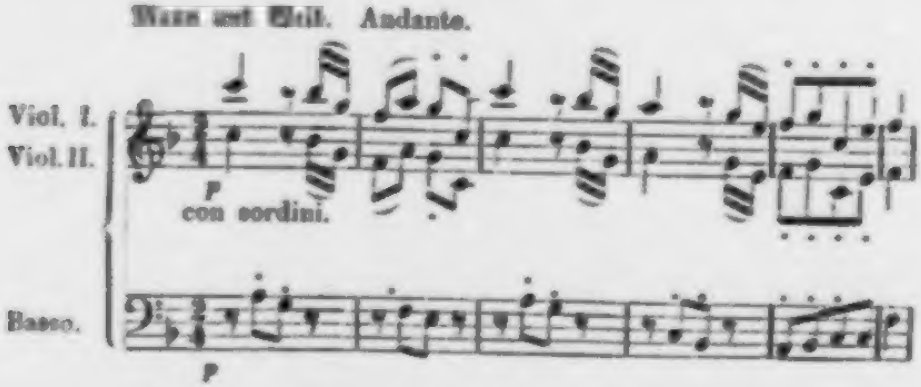
Dies Divertimento hat ſich bis auf unſere Tage erhalten. Urſprünglich ſechsſtimmig (2 Violinen, Flöte, Oboe, Cello und Baß) und aus 5 Sätzen beſtehend, erſchien daſſelbe 1770 als Quartett für Flöte, Violine, Viola und Baß (Amſterdam op. 5, Nr. 6); in den 80er Jahren finden wir es als Sonate für Clavier und Violine (André in Offenbach, 3 Sonaten, op. 41, Nr. 3) und ſpäter ebenſo in den Oeuv. compl. von Breitkopf und Härtel (Cahier XII, Nr. 6), dann aber feſtſtehend als Nr. 6 der 8 Sonaten für Clavier und Violine in allen neueren und neueſten Geſammtausgaben der Clavierwerke Haydn's.[81] (Bei Holle weicht die zweite und letzte Variation von den andern Ausgaben ab.) Der Originalform gegenüber ſind im Duo-Arrangement im erſten Satze (Haydn ſetzt Preſto), im Menuett und letzten Satz mancherlei Veränderungen; im Trio, ein Violoncelliſolo, von den andern Inſtrumenten pizzicato begleitet, fällt der Aufſtrich weg und beginnt das Solo



und ebenſo analog im zweiten Theile. Der letzte Satz, deſſen urſprüngliches Tempo (Andante) paſſender in Moderato ver-

81 Breitkopf und Härtel, Simrock, Peters, Litolff, André, Holle u. ſ. w.

ändert ist, sind 8 Variationen, von denen in der Sonate Nr. 2, 3 und 7 wegfallen. Im Original ist das Thema nur zweistimmig, ebenso die ersten 5 Variationen; die freie harmonische Figuration der Melodie ist der Reihe nach den verschiedenen Instrumenten zugewiesen; in den übrigen Variationen sind alle Instrumente beschäftigt; der Baß bleibt unverändert derselbe.[82] Der wichtigste Umstand in der Sonatenform ist jedoch die gänzliche Auslassung des zweiten Satzes; nur die Streichinstrumente, zwei Violinen und Baß, sind hier beschäftigt, erstere con sordini. Und abermals treffen wir auf die schon erwähnte, durch die Octav verstärkte Melodie, die hier (mit einziger Ausnahme des zum Schlusse führenden Accordes) sogar consequent festgehalten ist — eine wunderliche Grille, mit der Haydn der Ueberschrift nach wohl die Harmonie in der Ehe zu schildern beabsichtigte. Eitler Traum! Statt des gehofften Glücks sollte er in der Praxis das grade Gegentheil kennen lernen. Der Anfang dieses Satzes lautet:



Der erste Theil schließt in der Tonart der Dominante; der zweite modulirt nach B-dur, G-moll und leitet dann wieder in die Haupttonart zurück, im Ausdruck immer wärmer und zärtlicher werdend. Den wohlthuenden Eindruck dieses Satzes werden wir fast ungern durch den darauffolgenden kräftigen Menuett

---

82 In Hiller's „Wöchentl. Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend", Leipzig 1767, 32. Stück, S. 248 findet man ein zweistimmiges Andante „del Sgr Hayden", dessen erste Takte mit dem Thema dieser Variationen identisch sind und das sich in einheitlicher Stimmung aus dem Thema weiter entwickelt.

entriſſen. Unter dem Titel „Mann und Weib" findet man das Divertimento u. a. in Weſtphal's Katalog (1785) angezeigt, doch iſt es in Abſchriften auch öfters „Der Geburtstag" benannt.

1767: 1. Divertimento, à Écho.

Dieſes S. 258 erwähnte Muſikſtück iſt ein artiger Scherz, der von je 3 Spielern (je 2 Violinen und 1 Violoncell) in zwei aneinander ſtoßenden Zimmern aufgeführt wird und müſſen die Spieler dabei ſo poſtirt ſein, daß ſie ſich gegenſeitig ſehen können.[83] Die 5 Sätze dieſes Doppel-Trio (Adagio, Allegro, Menuett, Adagio, Preſto) bewegen ſich in den Grenzen eines muſikaliſchen Spaßes, zur Kurzweil für Dilettanten geſchrieben. Die häufige Anzeige und vielfache Herausgabe dieſer Nummer, die in Haydn's Katalog nicht aufgenommen iſt, deutet auf deren beſondere Beliebtheit. Nebſt der franzöſiſchen Herausgabe[84], der italieniſchen[85] und jener bei Trautwein in Berlin[86] erſchien auch ein Arrangement für 2 Flöten[87] und eins für Clavier mit 2 Violinen und Violoncell bei Simrock[88], bei deſſen Aufführung ſich die Begleitung ebenfalls in einem zweiten Zimmer, aber in Anſicht des Clavieres befinden muß. Als Doppel-Trio wurde dieſes Divertimento einmal in Berlin im Jahre

83 In ähnlicher Weiſe ſchrieb Mozart ein Notturno (v. Köchel, S. 286) mit dreifachem Echo für vier Gruppen Inſtrumente, jede aus dem Saitenquartett und zwei Hörnern beſtehend.

84 Écho pour 4 Violons et 2 Violoncelles composé pour être exécuté en deux appartements différents. à Paris, chez Imbault.

85 Eco per quatro Violini e due Velli da eseguirsi in due Camere. In Napoli appresso Luigi Marescalchi.

86 Écho pour quatre Violons etc. Partition, Parties séparées. (Verlagsnummer 689.)

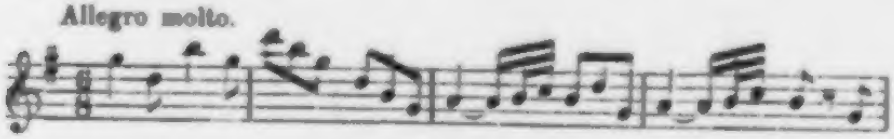
87 Écho pour deux flûtes pour être exécuté etc. à Paris, chez Imbault.

88 Écho. Quatuor pour le Pianoforte avec acc. de 2 Violons et Velle. etc. (Verlagsnummer 5902. In der Clavierſtimme fehlt im Allegro, im 2. Theile, nach den erſten 8 Takten 1 Takt Pauſe.)

1840 von den Eleven der k. Akademie der Künste zur Aufführung gebracht. [89]

1768: Cassatio Nr. 3, Haydn's Katalog: Divertimento Nr. 9, a sei.

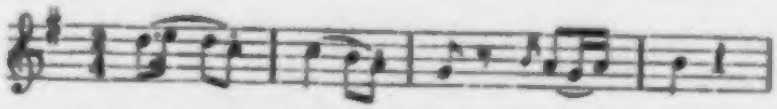
Allegro molto.



Dies Divertimento erschien in Paris bei La Chevardière als Nr. 2 der Six Simphonies ou quatuor dialogués, oeuvre IV; eine in Göttweig befindliche Abschrift aus dem Jahre 1764 hat dieselbe Besetzung wie in Breitkopf's Katalog: 2 Violinen, 2 Violen, 2 Oboen, 2 Hörner und Baß (in den geschriebenen Stimmen bei Artaria sind die Oboen durch Flöten ersetzt). Auf alle Fälle stimmt dies also nicht mit dem in Haydn's Hauptkatalog angegebenen „a sei" und wird wohl die richtigere Lesart die im Entwurfkatalog sein, nämlich „a nove". Es sind 5 Sätze; der mittlere Satz ist ein Adagio cantabile für Streichinstrumente; vor und nach diesem Satz Menuett, zum Schlusse Presto. Besondere Eigenthümlichkeiten bietet keiner dieser mäßig großen Sätze; die Themen sind jedoch anregend, die Instrumentirung zeigt eine gewisse Leichtigkeit und Zierlichkeit. Ihrem allgemeinen Werthe nach schließt sich dies immerhin gefällige Tonstück den Symphonien mittleren Schlages jener Zeit an.

1768: Cassatio Nr. 5, Haydn's Katalog: Divertimento Nr. 1, a cinque.

Allegro.

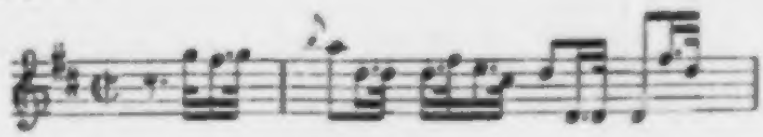


Die Besetzung ist in Breitkopf's Katalog: Flöte, Oboe, 2 Violinen, Violoncell und Violone; im Jahre 1770 erschien das Divertimento als Quartett für Flöte, Violine, Viola und Baß (Amsterdam op. V, Nr. 4). Wir haben also hier wieder dasselbe Werk für 6, 5 und 4 Instrumente. Dem ersten Satze, der sich durch gewandte Vertheilung der Motive bemerkbar macht, folgt ein Andante moderato, in dem das Cello passirt und die

89 Allg. mus. Zeitung, Bd. 42, 1840, Nr. 17, S. 355.

erſte Violine die Melodie führt. Der Satz iſt ungewöhnlich lang; ſein 2. Theil (92 Takte) macht Takt 59 Halt und es folgt nun eine concertirende längere Cadenz für Flöte, Oboe und erſte Violine, worauf dann in wenig Takten alle Inſtrumente den Schluß herbeiführen (im vierſtimmigen Arrangement bleibt dieſe Cadenz weg). Das Trio des Menuett iſt ein Violoncell-Solo, das ſich faſt nur in Sprüngen bewegt, wozu die andern Inſtrumente pizzicato begleiten. Der Schlußſatz iſt „La Fantasia" betitelt — eine Bezeichnung, die wohl auch nicht von Haydn herrühren mag; es dreht ſich lediglich um Variationen gewöhnlichſter Art über ein ebenſo gewöhnliches Thema. In jeder der 6 zweiſtimmigen Variationen gönnt der Baß abwechſelnd einem der Inſtrumente das Wort, was ſie uns aber ſagen, iſt recht unbedeutend. Es ſcheint dieſe „Fantaſia" eine ſehr frühe Arbeit zu ſein, die hier als Lückenbüßer in der Eile aushelfen mußte.

Es würde uns zu weit führen, hier auf die übrigen in Breitkopf's Katalog angezeigten Divertimenti jener Zeit einzugehen; überdies fehlen ſie in Haydn's Katalog. Diejenigen aber, die daſelbſt zu finden ſind und in dieſe frühe Zeit fallen, ſind ſammt den S. 258 erwähnten „Feldpartien" verloren gegangen. Auch das genannte ſechsſtimmige Divertimento, in Haydn's Katalog Nr. 10 und auch ſchon im Entwurfkatalog als „der verliebte Schulmeiſter" bezeichnet, traf dies Loos. Für den Fall, daß ſich Gelegenheit finden ſollte, dem empfindſamen Manne auf die Spur kommen zu können, ſei hier das Anfangsthema angegeben:



Die genannten Feldpartien bringen uns auf jene Muſik, von der ſchon in der Chronik die Rede war. Es ſei hier auf alles verwieſen, was dort und auch ſpäter über Tafelmuſik, Serenaden und über Harmoniemuſik geſagt wurde. Haydn gegenüber kommt zwar das Wichtigere erſt in ſpäterer Periode zur Geltung, doch wurde er unzweifelhaft ſchon in den erſten Jahren ſeiner Niederlaſſung in Eiſenſtadt häufig dazu veranlaßt, Compoſitionen in dieſer Richtung für Tafel- und Feldmuſik zu liefern.

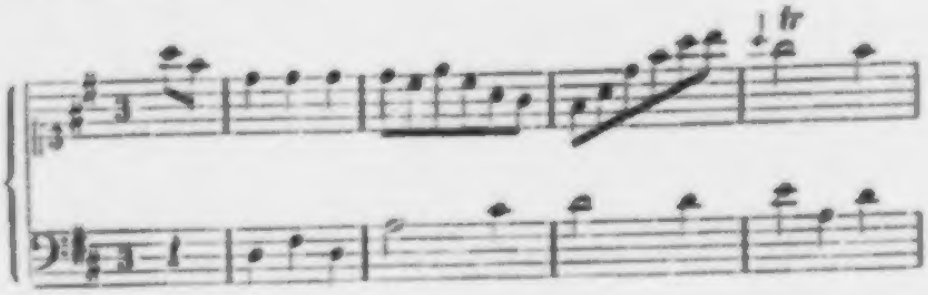
Mußte doch auch so manche seiner Symphonien für erstere eben nur als ein die Gemüther zur Fröhlichkeit anregendes Mittel dienen. Die unter seinen Divertimenti angezeigten Feldpartien, die wohl ausschließlich nur für die fürstliche Regimentsmusik geschrieben waren, gingen sämmtlich verloren (ein einziges Divertimento, von dem das Autograph, datirt 1761, früher in Eisenstadt war, ist nur unvollständig erhalten); spätere und wohl die bedeutenderen Musikstücke derart haben sich jedoch der Mehrzahl nach erhalten. Dahin gehören auch die, seinerzeit noch zu besprechenden VI Divertimenti für 2 Klarinetten, 2 Oboen, 2 Hörner, 3 Fagotts und Serpent, denen Johannes Brahms das Thema zu seinen Orchester-Variationen entnommen hat. Der sechsstimmigen Harmoniemusik, zu Serenaden und zur Tafelmusik bestimmt, wurden öfters zur Verstärkung 2 Oboen zugegeben; sie war also sechs- und achtstimmig. Mozart schrieb dem Vater am 3. November 1781[90], daß ihm zu seinem Namenstage eine sechsstimmige Nachtmusik von seiner eigenen Composition (siehe v. Köchel Nr. 375) mitten im Hofe des Hauses am Graben, wo er damals wohnte, gebracht wurde. Die Tafelmusik war häufig aber auch gemischter; schon der alte Georg Reutter schrieb Symphonien für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Clarini, 2 Tromb. und 2 Pauken als „Servizio di tavola". Compositionen für Blasinstrumente verfolgten jedoch nicht immer nur den profanen Tafelzweck, wie u. a. Ph. Emanuel Bach's 1775 geschriebene Sonaten beweisen.[91] Die Harmoniemusik war namentlich gegen Ende des vorigen Jahrhunderts sehr beliebt; Kaiser Joseph, Erzherzog Maximilian und mehrere Fürsten hatten solche Kapellen, mit den vortrefflichsten Musikern besetzt; in London lernte Haydn die Harmoniekapelle des Prinzen von Wales kennen, die von einem Deutschen, dem tüchtigen Christian Kramer, geleitet wurde. — Auch Märsche lieferte Haydn, von denen er zwar nur zwei in seinem Kataloge anführt, deren aber auch noch andere aus späterer Zeit sich in seiner Handschrift erhalten haben (selbst aus dem Jahre 1802 existirt ein

---

90 L. Nohl: Mozart-Briefe, S. 328.

91 Sechs kleine Sonaten für 2 Hörner, 2 Flöten, 2 Klarinetten und 1 Fagott. C. H. Bitter, C. Ph. Em. Bach, 1868, S. 237.

„Hungariſcher Nationalmarſch“ für Tromba, je 2 Hörner, Oboen, Klarinetten und Fagott). — Wir können ſchließlich in dieſen Abſchnitt noch die Tanzmuſik mit einbeziehen, von der ebenfalls ſchon in der Chronik (S. 102) die Rede war. Haydn hat merkwürdigerweiſe in ſeinem Kataloge keine einzige Sammlung ſeiner derartigen Compoſitionen in ſeinem Verzeichniſſe aufgenommen, obwohl er deren viele in mannigfacher Beſetzung geſchrieben hat. Faſt zwiſchen jeder Sammlung lag aber ein längerer Zeitraum (einmal ſogar 12 Jahre). Es ſind ausſchließlich Menuetts und deutſche Tänze, die in Abſchriften und gedruckt in Orcheſterſtimmen und im Arrangement für Clavier erſchienen. Der Charakter der Menuetts iſt hier ein munterer, lebhafterer als in den Symphonien, in denen er häufig eine kräftigere Haltung annimmt. Haydn hat auf dieſe Menuetts, obwohl er ſie in ſeinem Kataloge ignorirte, doch etwas gehalten. Am 11. Januar 1790 ſchreibt er an Artaria: „.... hingegen müſſen Sie auch, um meine Schuld bei Ihnen zu tilgen, die 12 neue ſehr prächtige Menuets und 12 Trio für 12 Ducaten übernehmen.“ Die erſten, S. 103 erwähnten Menuetts erſchienen in Abſchrift bei Breitkopf, gleichzeitig mit Dresdner Redouten-Menuetten und Polonaiſen, Steyeriſch, Maſur, Coſac, Strasburg, von Simonetti unter dem Titel: XVI Minuetti di Hayden a 2 Corn., 2 Ob., 2 Viol., Traver-Flautini, Fagotti e Basso. Zwölf Nummern davon, für Clavier arrangirt, haben ſich in Haydn's Handſchrift erhalten, alle Blätter bereits im troſtloſen Zuſtande der Auflöſung begriffen. Der erſte Menuett beginnt:



Das Quartett [92] wurde von jeher als die keuscheste, edelste Musikgattung betrachtet, die vorzugsweise den Sinn für die Tonkunst hebt, bildet, verfeinert und mit den kleinsten Mitteln das Höchste leistet. Durch ihre klare, mit kleinen Kunstgriffen zu umgehende Durchsichtigkeit ist die Quartettmusik der sicherste Prüfstein gediegener Componisten, denn in ihr, die des sinnlichen Reizes der Klangwirkung und des Contrastes entbehrt, zeigt sich die musikalische Erfindungsgabe und die Kunst, einen musikalischen Gedanken zu verwerthen. Die ersten Meister haben von jeher mit Vorliebe ihr Bestes in dieser Kunstgattung niedergelegt. Das Quartett sowie die Kammermusik überhaupt fand in gebildeten Familienkreisen das schönste Asyl und vereinigte in seiner Blüthezeit wenigstens einmal wöchentlich die Musikfreunde zur Erholung und Erhebung nach des Tages Mühen. Sehr treffend hat man wiederholt dasselbe mit einer Unterhaltung in traulichem Kreise verglichen, wo zwar die erste Violine das Wort führt, aber auch die andern Stimmen je nach ihrer Individualität ihre Meinung abgeben. Auch Goethe nannte es ein harmonisch anregendes Gespräch zwischen vier geschiedten Leuten und zog es jeder andern Musik vor. [93] Heutzutage ist dies anders geworden: mit der zunehmenden Erleichterung, die schwierigsten Werke in vollendetster Aufführung in öffentlichen Concerten hören zu können, nahm allmählig die eigene Ausübung ab und so sind wir nebst dem Verlust einer nicht zu unterschätzenden Geselligkeit auch noch dem beliebigen Programm eines Dritten anheimgegeben. Die schon früher erwähnte Bezeichnung Haydn's als Schöpfer der modernen Instrumentalmusik gilt ganz besonders auch im Hinblick auf das Streichquartett, in dem er für seine individuelle Productivität so recht die entsprechende Form fand. „Das Quartett" (sagt O. Jahn zutreffend) „war für Haydn der natürliche Ausdruck seiner musikalischen Stimmung." [94] Um sein Verdienst in dieser Richtung vollkommen

92 Ueber Entstehung und Entwickelung des Quartetts siehe Eug. Sauzay: Haydn, Mozart, Beethoven. Étude sur le quatuor. Paris 1860, S. 9 sq.

93 Ueber Haydn's Symphonien und Quartette lesen wir in Goethe's „Kunst und Alterthum", Bd. V, 3. Heft: „Diese seine Werke sind eine ideale Sprache der Wahrheit, in ihren Theilen nothwendig zusammenhängend und lebendig. Sie sind vielleicht zu überbieten, aber nicht zu übertreffen."

94 O. Jahn, W. A. Mozart. 2. Aufl., Bd. II, S. 172.

würdigen zu können, darf man nur seine Vorgänger und Zeitgenossen nennen, z. B. Agrell, Aspelmeyer, Krause, Harrer, Scheibe, Graf, Richter, Camerloher (den Gerber den Vorverkünder der Streichquartette nennt), Stamitz und so viele Andere, deren Namen und Werke längst vergessen sind. Man hat noch zu Lebzeiten Haydn's den Italiener Sammartini als den Mann bezeichnet, den Haydn in seinen Quartetten zum Vorbild genommen habe. Der Meister protestirte heftig dagegen und, darüber von Griesinger befragt, sagte er zu ihm, er habe dessen Musik ehedem gehört aber nie geschätzt „denn Sammartini sei ein Schmierer". [95] Wiederum betrachtete man Porpora's in Wien erschienene 12 Violinensonaten als den Grund, worauf Haydn seine Quartette gebaut habe. [96] Unbeachtet wird von ihm freilich keines der Werke, die ihm unterkamen, geblieben sein und wohl wußte er vor Allem mit sicherem Blicke die Lehren, die er aus den Werken des von ihm so hochverehrten Ph. Emanuel Bach schöpfte, auch im Quartett zu verwerthen. Haydn zuerst gab ihnen eine faßliche, mannigfaltige, charakteristische Form und Abrundung und den einzelnen Instrumenten ihre individuelle Selbstständigkeit, erhöhte und vervielfältigte die Ausdrucksweise, erweiterte die Darstellungsmittel und legte den Grund zu jener fruchtbringenden thematischen Durcharbeitung, durch die er auch aus den oft unscheinbarsten Motiven durch geistreiche Verwendung seinen Sätzen eine lebensfrische in sich abgegrenzte Einheit zu geben wußte. Hierin wie in melodischer und harmonischer Erfindung und im nicht genug zu würdigenden Maßhalten in der Ausführung steht Haydn für alle Zeiten als Muster da. In seinen Quartetten tritt uns vorzugsweise ein Gemisch von schalkhafter origineller Laune, liebenswürdiger Naivetät und hochkomischem Humor entgegen und wenn sich auch in einzelnen Adagios eine sanfte Melancholie ausspricht, verscheucht das darauffolgende Finale durch gesunde Freudigkeit ebenso rasch jedes Wölkchen, das es versucht, den heiteren Himmel zu stören. Sehr bezeichnend war die Aeußerung der Dame eines hochgestellten kunstsinnigen Berliner Hauses, in dem bei Quartettaufführungen immer Haydn den Schluß machte. Sie sagte beiläufig: „Nach

---

95 Griesinger, Biogr. Notizen, S. 15.

96 Neue Zeitschrift f. Mus., 1840, Nr. 27.

der Aufregung durch tiefſinnige Compoſitionen wirkt Haydn's Quartett immer wie ein Brauſepulver, das uns wieder die frohe Laune giebt und das Gleichgewicht herſtellt." Der Keim, den Haydn in dieſer Richtung ſowohl, wie auch in ſeinen Symphonien gelegt, hat bei ihm ſelbſt und zunächſt bei Mozart die ſchönſten Blüthen und Früchte getragen und wuchs bei Beethoven zum mächtigen Baume heran.[97] Reichardt vergleicht Haydn's Schöpfungen mit einem lieblichen phantaſtiſchen Gartenhaus, von Mozart zum Palaſt umgewandelt, dem dann Beethoven einen kühn anſtrebenden Thurm aufſetzte[98] — ein Vergleich, gegen den manches einzuwenden wäre. Es iſt bekannt, mit welch beſonderem Fleiß Mozart 6 Quartette componirt hatte, um ſie Haydn zu widmen — „es war Schuldigkeit von mir" (ſagt er), „denn von ihm habe ich gelernt, wie man Quartette ſchreiben müſſe." — „Welch ein Schwung, welche Anmuth in den Motiven", entgegnete Roſſini in freundſchaftlichem Verkehr gegen Hiller[99], „es ſind reizende Werke dieſe Quartette; welch ein liebevoller Verkehr der Inſtrumente unter einander! Und welche Feinheit in den Modulationen!" Roſſini lernte Haydn's Quartette in ſeiner Knabenzeit zu Bologna kennen. Er hatte ſelbſt ein Streichquartett zuſammengebracht, in welchem er, ſo gut es ging, die Bratſche ſpielte. „Der erſte Geiger" (fährt Roſſini fort) „hatte anfänglich nur wenige Werke Haydn's, ich war aber immer hinter ihm her, ſich mehr und mehr kommen zu laſſen und ſo lernte ich nach und nach eine ziemliche Anzahl kennen; ich ſtudirte damals Haydn mit beſonderer Vorliebe." So ſchätzten die Meiſter in den verſchiedenſten Muſikepochen Haydn's Quartette und auch in unſerer Zeit halten wirkliche Künſtler noch immer feſt zu ihm und legen ihn ihren Programmen zu Grunde. Hat doch auch Beethoven, dem Haydn in ſeinen letzteren Quartetten häufig näher ſteht als Mozart, ſich ein Haydn'ſches Quartett (Es-dur, op. 32, Nr. 1) eigenhändig in Partitur

---

97 „Es ſind gleichſam Knospe, Blüthe und Frucht, die wir auseinander hervorgehen ſehen." David Fr. Strauß giebt auch hier treffende Bemerkungen über die Quartettmuſik der drei Meiſter. Der alte und der neue Glaube. 3. Aufl., S. 367.

98 Vertraute Briefe, I, S. 231.

99 F. Hiller, Aus dem Tonleben unſerer Zeit. Bd. II, S. 28.

geſetzt. Wenn auch Neid oder Unverſtand ſchon bei Lebzeiten Haydn's an ſeinen Verdienſten um die Entwickelung der Inſtrumentalmuſik zuweilen mäkelte: im Punkte der Quartette wagte ihm Niemand zu nahe zu treten. Eine artige Anekdote erzählt uns hierüber Neukomm, dem ſie von Haydn ſelbſt mitgetheilt wurde. Wenzel Müller, der langjährige Kapellmeiſter im Leopoldſtädter Theater in Wien, führte einſt einen Freund bei Haydn ein. Der Fremde erſchöpfte ſich in enthuſiaſtiſchen Lobeserhebungen, die Haydn mit der ihm eigenen Beſcheidenheit ſanft abwehrte. Der eitle Müller aber, aufgereizt darüber, daß er ſelber dabei ganz umgangen wurde, platzte endlich heraus: „Ja, das muß wahr ſein, Herr von Haydn, in Quartetten thut es Ihnen Niemand gleich!“ Worauf Haydn gutmüthig antwortete: „Traurig genug, mein lieber Müller, daß ich ſonſt nichts gelernt habe.“ [100]

Haydn ſelbſt nannte ſeine erſten Quartette Caſſationen, auch Divertimenti und Notturni. Als er anfing, ſich in dieſer Muſikgattung zu verſuchen, wird ihm zunächſt wohl nur der Wunſch vorgeſchwebt haben, ſich ſeinem Wirthe dankbar zu bezeigen. Mag er auch dagegen proteſtiren, daß er in ſeinem Leben nie ein Schnellſchreiber geweſen ſei — diesmal floß ihm die Arbeit leicht von der Hand. Wie konnte es auch anders ſein: Aufmunterung von theilnehmender Umgebung, keine Sorge ums tägliche Brod, ringsum die kräftige herrliche Natur — jeder halbwegs begabte Kunſtjünger hätte da aufthauen müſſen und um wie vielmehr erſt Haydn, deſſen Schaffensfreudigkeit jeder Takt verräth. Quartett folgte auf Quartett und mit jedem ſtrömten dem glücklichen jungen Manne neue Ideen zu. Wie mag er ſelber erſtaunt geweſen ſein, als er das erſte Halbdutzend vor ſich fertig liegen ſah; wie mag er ſich ſtolz und freudig gefühlt haben, durch ſein Talent anderen Menſchen, und obendrein ſeinen Wohlthätern heitere Stunden bieten zu können. Dieſer Drang, ſeinen Mitmenſchen Freude zu bereiten, geleitete ihn durchs ganze Leben, und das Bewußtſein, dies zu vermögen, ſchuf in ihm jenen Seelenfrieden, der ſeinen Werken den Stempel keuſcheſter Innerlichkeit verlieh. Mit der innigſten Rührung erinnerte ſich Reichardt, wie Haydn's munteres und launiges

[100] Neukomm's Notizen zu Dies (S. 224) aus C. Jahn's Haydniana.

erstes Quartett sein frühester Kunstgenuß und zugleich der schönste „Paradeur" seiner frühen Knabenvirtuosität im Hause des Grafen Kaiserling in Königsberg gewesen sei.[1] Haydn's erste Quartette, so weit sie gegen die Mitte der 60er Jahre bekannt wurden, gefielen ungemein durch ihre Naivetät und Munterkeit. Anderseits aber schrie man, wie wir früher schon gesehen, über Herabwürdigung der Kunst durch komische Tändeleien, nicht bedenkend, daß auch der Humor Ernst und gründliche Kenntnisse erfordert. Haydn's Neuerung aber, die Melodie in der Octav zu verstärken, fand man geradezu unerhört.

Man darf annehmen, daß Haydn seine ersten 18 Quartette in der Reihenfolge verzeichnete, wie sie entstanden sind; ihre mehr und mehr zunehmende Sicherheit, Erfindung und breitere Ausführung deutet darauf hin. Bei Zusammenstellung der späteren Quartette aber hat Haydn notorisch, wie sonst nirgends, auf chronologische Folge Rücksicht genommen und können wir auch daraus seine Vorliebe für diese Musikgattung erkennen. Ob er bei zunehmender Vervollkommnung die ersten 18 Nummern, die sich noch nicht an die strenge Quartettform halten, den späteren einverleibt wissen wollte, wird trotzdem, daß er sie doch selbst in diese Rubrik aufnahm, vielfach bezweifelt; Herr Artaria namentlich behauptet, von seinem Vater oft gehört zu haben, daß Haydn seine Quartette mit der 19. Nummer (op. 9, Nr. 1) begonnen wissen wollte und in diesem Sinne ist auch der gestochene thematische Katalog der Quartette bei Artaria verfaßt, bei dem denn auch das überall und sonderbarerweise selbst von Haydn unter die Quartette aufgenommene Werk „Die 7 Worte Christi am Kreuze", ausgelassen ist. Und das mit

---

1 Vertraute Briefe, Bd. I, 451. Siehe auch H. M. Schletterer: J. F. Reichardt, Bd. I, 1865, S. 61. Hier erfahren wir auch von dem einzigen Manne, der Haydn „den ebenso bescheidenen als genialen Künstler" selbst seine Quartette spielen hörte. Es war der in Ballenstädt verstorbene Major Weirach, ein edler eifriger Musikfreund, der im siebenjährigen Kriege in kaiserliche Gefangenschaft gerieth und „bei dem Edelmann, auf dessen Güter Haydn geboren war, einquartiert lag" (wohl nur eine Verwechselung mit Fürnberg in Weinzirl). Weirach erzählt weiter: „Der bis zur Aengstlichkeit bescheidene Mann war, ohnerachtet alle Anwesenden von seinen Compositionen entzückt waren, nicht zu überzeugen, daß seine Arbeiten werth seien, in der musikalischen Welt bekannt gemacht zu werden."

Recht, da dieſe Nummern, obendrein nur arrangirt, mit den wirklichen Quartetten nichts zu ſchaffen haben. Mit Unrecht aber hat man die erſten 18 Nummern, welche doch zum Verſtändniſſe Haydn's ſo unumgänglich nothwendig ſind, in einigen Collectivausgaben ausgelaſſen.

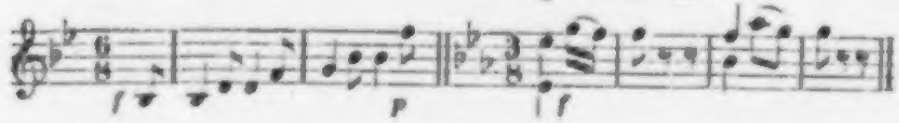
Die erſte Anzeige von Haydn'ſchen Quartetten findet man im „Verzeichniß muſikaliſcher Bücher" u. ſ. w. von Bernh. Chriſtoph Breitkopf und Sohn, 3. Ausgabe 1763.[2] Der „Anhang einiger neuer geſchriebenen Muſicalien" ſagt S. 88: Hayden, VIII Quadros à 2 V. V. e Bass. Dieſelben erſchienen 1765 im thematiſchen Kataloge genauer bezeichnet und ſind nach Haydn's Verzeichniß die Nummern 1, 7, 2, 6, 3, 4 (ein Quartett wurde nie gedruckt, ein zweites fehlt bei Haydn überhaupt). Es folgen dann in demſelben Jahr VI Cassationes, nach Haydn's Katalog Nr. 8, 10, 11, 9, 12 (eine Nummer fanden wir ſchon bei den Divertimenti). Die nächſtfolgenden Quartette, die bei Breitkopf angezeigt ſind, fallen ſchon über die erſten 18 hinaus; es fehlen alſo gänzlich die Nummern 5 und 13 bis 18. Beſſer ſieht es in den geſtochenen franzöſiſchen Ausgaben aus; alle 18 Nummern erſchienen in den Jahren 1764—1769 unter oeuvre 1, 2, 3 und ſind Vénier, La Chevardière und Le Duc als Verleger genannt. Der Titel der erſten ſechs Quartette lautet: Six Simphonies ou quatuors dialogués pour deux Violons, Alto Viola et Basse obligés, composés par Mr. Hayden. Maître de Musique à Vienne. Mis au jour par Mr. de La Chevardière à Paris. (Sinfonia bedeutete nach damaligem Begriff jedes Muſikſtück, in dem wenigſtens 3 Inſtrumente concertirend beſchäftigt waren.) Auch Vénier gab gleichzeitig Haydn's Quartette in der Sammlung Symphonies périodiques pour deux violons etc. (Nr. 14 di varii autori) heraus. (Im Jahre 1763 erſchienen in derſelben Sammlung Quartette von J. C. Bach, Jomelli, Stamitz und Boccherini, alſo mehr oder weniger gleichzeitig componirt mit den Haydn'ſchen.) Sieber zuerſt gab alle getrennt erſchienenen Quartette Haydn's, ſo weit ſie vorlagen, in einer einzigen Sammlung heraus; ſpäter folgte Pleyel mit ſeiner ſplendid ausgeſtatteten Ausgabe in 4 großen Foliobänden, mit

2 Die erſte Ausgabe veröffentlichte Joh. Gottlob Immanuel Breitkopf im Jahre 1760.

Haydn's Porträt und dem Conſul Bonaparte gewidmet; darin ſind auch alle erſten 18 Quartette aufgenommen, nur fehlen die drei letzten damals noch nicht geſchriebenen Nummern; endlich noch erſchienen die Quartette auch bei Imbault (56 Nummern), Janet und Cotelle.[3] Im Jahre 1765 finden wir die erſten 6 Quartette, oeuvre I, auch ſchon in Amſterdam und im Juli deſſelben Jahres ſind ſie als vorräthig angekündigt von A. Bremner in London. Es beweiſt uns dies, wie raſch und weit verbreitet Haydn's Name ſchon in den 60er Jahren war und daß das wahre Genie wie immer, auch von einem ſo ſtillen und entlegenen Orte aus, wie Eiſenſtadt, ſich Bahn zu brechen weiß.

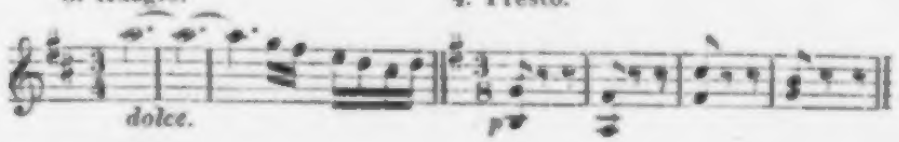
Es folgen nun die Anfangstakte der erſten 18 Quartette in der Ordnung, wie ſie Haydn's thematiſcher Katalog bringt, die auch in der Partiturausgabe von Trautwein (Nr. 58—75), von Heckel (Nr. 1—18), und in den Stimmenausgaben von Peters (Cahier 18—22), Litolff (Nr. 1—18) und Holle (Nr. 65—82) beibehalten iſt.

1. Presto.



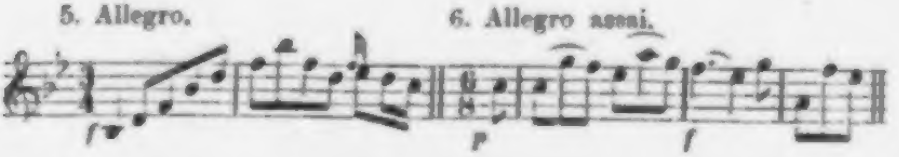
2. Allegro moderato.

3. Adagio.



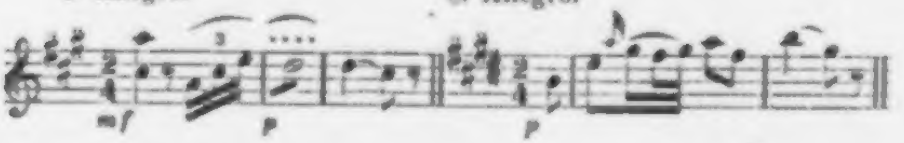
4. Presto.

5. Allegro.



6. Allegro assai.

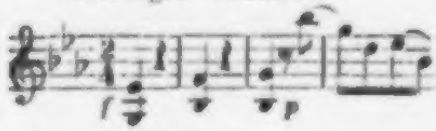
7. Allegro.



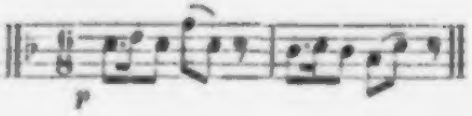
8. Allegro.

3 Eug. Sauzay, Étude sur le quatuor, p. 40.

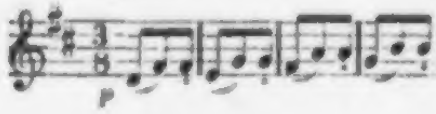
9. Allegro moderato.



10. Presto.

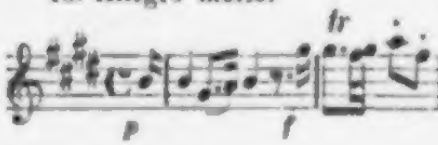


11. Presto.



12. Adagio.

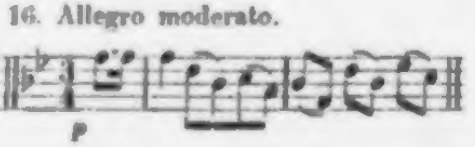
13. Allegro molto.



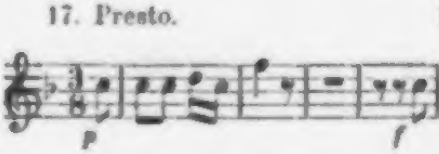
14. Andante. Fantasia con var.

15. Presto.

16. Allegro moderato.



17. Presto.



18. Presto.

Nr. 1 (vergl. S. 185), fünfsätzig wie die nächstfolgenden 4 Quartette, zeigt bereits einen gewandten Componisten; er hält sich zwar nur auf grader Straße, aber was er bringt, ist ungesucht, frisch und von wahrer Schaffensfreude belebt. Gleich der erste Satz, der die Exposition, den Grundcharakter des Ganzen andeuten soll, spricht dies durch die Wahl der Taktart und des Zeitmaßes aus und pflanzt damit gleichsam das Panier auf für die ganze Quartettgruppe, das Losungswort tragend: Frohsinn und Fröhlichkeit. Die Form ist die allereinfachste: nach dem Schlusse des ersten Themas folgt ohne weitere Modulation der zweite Gedanke in der Tonart der Oberdominante; einige Schlußtakte — und der erste Theil ist fertig. Im zweiten Theile beginnt die hier noch äußerst kurz gehaltene Durchführungs- oder Mittelsatzgruppe, mit Motiven aus dem ersten Theile gebildet, worauf der erste Satz sich wiederholt (der zweite Gedanke natürlich in der Haupttonart) und zwar ohne

jeden weiteren Zusatz. Jeder Theil wird wiederholt und so fordert es auch das humorvolle Finale. (In unserer Zeit haben namhafte Künstler diese Repetition unterlassen und gewiß mit Unrecht, namentlich was den ersten Theil betrifft, der doch die Elemente der späteren Durchführung enthält und daher mit Nachdruck zu Gehör gebracht werden muß.) Zwei Menuette umschließen den dritten Satz, ein stimmungsvolles Adagio mit hübscher Cantilene der ersten Violine, welche die andern Instrumente harmonisch ergänzen.[4]

Nr. 2 hat einen schon etwas ausgeführteren ersten Satz mit knappen Motiven; auch der dritte Satz, abermals ein Adagio mit melodieführender Primgeige, wagt einen weiteren Schritt vorwärts; nicht minder überrascht auch das ernst und edel gehaltene Trio des zweiten Menuett. Das Presto gleicht einigen keck hingeworfenen Federstrichen; von guter Wirkung sind die Syncopen in den Mittelstimmen. Die Trios anbelangend, zählen wir in diesen 18 Quartetten 11 Nummern in Moll, fast durchgehends wahrhaft kunstreich geschliffene Edelsteine, durch Eigenthümlichkeit, originelle Erfindung und meist ernsthaften Zug hervorstechend. Ohne Zweifel hat Haydn diese kleinen Sätze mit besonderer Vorliebe behandelt. Daß aber die Wahl der Molltonart bei Haydn, wie ja auch bei Mozart, überhaupt einen Einfluß auf die jeweilige Stimmung hatte, werden wir in Zukunft noch oft sich bestätigen sehen.

Nr. 3 beginnt mit einem längeren Adagio, aus einem einzigen aber längeren Theile bestehend. Den Gesang der ersten Violine imitirt zum Theil die zweite, dann geht wieder diese mit der Viola zusammen; das zierliche Trio des ersten Menuett huscht diesmal wie ein lichtes Wölkchen vorüber. Der dritte Satz ist zum erstenmale ein allerliebstes aus vier Theilen bestehendes Presto, in dem bald diese bald jene Stimmen paarweise zusammengehen und vorübergehend sich auch alle vier die Hände reichen. Der hübsche zweite Menuett hat ein noch hübscheres feingezeichnetes Trio, D-moll, in dem sich die Achtel von

4 Das erste Quartett Haydn's gab Veranlassung zu einer Novelle, die in der „Iduna" für 1856 erschien und durch mehrere Zeitungen wanderte. Die in einer derartigen Arbeit erlaubte Willkür mit Thatsachen darf wohl nicht erst betont werden.

den getragenen Noten (erste Violine und Viola gehen in Oktaven) wirkungsvoll abheben. Im Presto, diesmal nur ein einziger aber längerer Satz, erzeugt die abwechselnde Vertheilung der Motive ein Bild äußerster Lebhaftigkeit; die Theilchen flattern von Stimme zu Stimme, paaren sich zu Sätzen, lösen sich wieder los, wenden sich neuen Körperchen zu und so wird auch das kleinste Motiv ausgenutzt und kommt stellenweise zur Selbstständigkeit.

Nr. 4 hat die Satzeintheilung des ersten Quartetts: erster und letzter Satz Presto, letzterer der bedeutendere; dritter Satz Adagio, in dem außer der Prim auch die andern Instrumente melodiösen Antheil nehmen; das Trio, G-moll, zum ersten Menuett hat fast etwas Trotziges, den rollenden Achteln gegenüber antwortet die erste Violine in kräftigen Accorden oder schwebt über ihrer Begleitung in schmerzhaftem Gesange; auch das Trio zum zweiten Menuett, abermals G-moll, ist interessant, namentlich ist das erste Motiv im zweiten Theile hartnäckig durchgeführt.[5]

Nr. 5 fehlt in Breitkopf's thematischem und merkwürdigerweise auch in Haydn's Entwurf-Katalog. Zum erstenmale haben wir es mit einem dreisätzigen, besonders bemerkenswerthen Quartett zu thun. Unzweifelhaft war es ursprünglich im Geiste einer Symphonie nicht nur gedacht, sondern auch wirklich so ausgeführt und wäre somit der ersten Symphonie Haydn's noch vorangegangen. Die Benutzung mit 2 Hörnern und 2 Oboen findet sich in Göttweig und in Breitkopf's Sammlung (dort in die Zeit vor 1757 gesetzt). Der Charakter ist ein vorwiegend kräftiger; schon der erste breiter angelegte Satz mit seinen wirkungsvollen Syncopen hat symphonischen Anstrich. Das ruhig gehaltene Andante mit sorgfältig gearbeitetem Basse hält die gleiche Stimmung durchaus fest und schielt ebenfalls wie verstohlen nach der Symphonie. Im letzten Satze geht alles lebhaft zu; kerngesund und frisch in seinem Wesen streift derselbe wohl auch an die Toccata an. Das ganze Quartett,

5 In Wien spielten die Florentiner dieses Quartett im November 1870 und das Publicum applaudirte, als hätte es eines der größeren Quartette Haydn's gehört.

namentlich aber der dritte Satz dürfte für etwas vorgerücktere Schüler eine passende Aufgabe im Ensemblespiel bilden. Nebst diesem Quartett findet man auch die späteren Nummern 9 und 11 mit 2 Waldhörnern vor. Diese Verbindung mit Saiteninstrumenten war seinerzeit beliebt; Mozart's Divertimenti (v. Köchel's Katalog Nr. 287 und 334) sind ähnliche Arbeiten; die Hörner blieben auf Naturtöne beschränkt, hatten gelegentlich kurze Soli, füllten nach Bedürfniß die Harmonie aus und verliehen den Tonstücken eine anziehende Tonfarbe.

Nr. 6, wiederum fünfsätzig, wie auch die nächstfolgenden 6 Quartette, hat als 3. Satz ein reizendes Adagio, die Primgeige sich in einer herzinnigen Cantilene wiegend, die andern Instrumente pizzicato als Geleit dienend, dazu das durch Sordinen erzeugte Halbdunkel — eine Serenade, wie sie das rosigste Kind nicht schöner sich wünschen könnte. Im zweiten Menuett fällt in beiden Theilen die ungrade Taktzahl (9) auf, die durch die Einschaltung des 5. Taktes entsteht; beide Violinen, dann Viola und Baß gehen durchaus in Oktaven, der Satz ist demnach eigentlich nur ein zweistimmiger. Das Trio hat wieder Molltonart und schlägt ebenso wieder einen ernsteren Ton an. Der letzte Satz, Presto, fertigt das Quartett mit einigen leichten Strichen rasch ab.

Nr. 7 hat einen kerniger ersten Menuett; im Trio, wiederum Moll und von besonderer Erfindung, wiederholt sich das Anfangsmotiv hartnäckig bis zum Schlusse. Im Adagio, ein längerer Satz in einem Theile, ist die erste Violine die tonangebende; ein munteres doch sicher angelegtes Allegro beschließt das Ganze.

Nr. 8 hat wieder zwei Trio in Moll und jedes originell; im 3. Satz, Adagio, wagt sich die erste Violine zum erstenmal an Terzen- und Sextgriffe und vor und nach der Fermate gewinnt dieser längere Satz noch an Interesse. Der letzte Satz ist voll neckischer Einfälle, siehe namentlich vor der Haltpause die erste Violine.

Nr. 9 hatte ursprünglich einen Aufputz von 2 Hörnern; so findet man es in Haydn's Entwurfkataloge (Div. ex E-mol a sei), in der Zittauer- und Breitkopf-Sammlung, in Breitkopf's Katalog 1765 (Cassatio Nr. 4) und in der französischen Ausgabe (oeuvre III, Nr. 1). Der erste Satz hat vorwiegend kräftigen

Allegrocharakter.[6] Der kurze aber hübsche 3. Satz, Adagio mit Sordinen, hat eine leicht an Mozart streifende Gesangsmelodie und eine wohlgesättigte Begleitung. Der zweite Menuett ist alternativo, d. i. nach demselben wird das Trio, dann nach jeder Wiederholung des Menuett eine der folgenden 3 Varianten gespielt und endlich mit dem Menuett, in dem die viermal von allen Instrumenten ausgeführten Pizzicatoaccorde sich glänzend abheben, geschlossen. Der letzte Satz, Allegro, harmonirt ganz wohl mit dem ersten Satz; man vergleiche das kräftige Anfangsmotiv, das wie ein Wahlspruch anhebt und im zweiten Theile gleich einem Aufruf vom Baß viermal wiederholt wird.

Nr. 10 zeigt uns, gleich so manchen der früheren Sätze, wie im Verlauf der Arbeit Haydn die Kräfte gewachsen sind. Gleich der erste Satz spricht dafür; von guter Wirkung ist hier namentlich die, den Haltpunkt einleitende Steigerung und der piano-Einsatz nach der Generalpause. Der dritte Satz, F-moll, Adagio non troppo, ist ein edler Gesang, der auch in einem reiferen Werke Haydn's würdig seinen Platz ausfüllen würde. Das zweite Trio ergeht sich im zweiten Theile, der Natur des $^3/_4$ Taktes widerstrebend, in humoristischem Wechsel von Achtel- und Viertelnoten. Das frische Allegro des letzten Satzes entspricht dem Werth der übrigen Sätze.

Nr. 11 ist das dritte Quartett, das sich in Breitkopf's Sammlung und thematischem Kataloge und in der französischen Ausgabe (oeuvre III, Nr. 3) mit dem Zusatz zweier Waldhörner vorfindet. Im ersten Satze scheinen sich die Instrumente wohlgefällig auf dem Anfangsmotive zu wiegen; im zweiten Theile tritt gegen das Ende ganz unmotivirt ein Adagio von nur 3 Takten auf, das uns mit seinem Trugschluß und der Haltpause etwas Besonderes erwarten läßt; doch unbekümmert um unsere Neugierde geht es mit dem ersten Motive keck auf der Tonica der Hauptonart weiter, in elf Takten dem Schlusse zueilend. Interessant ist wieder das erste, in allen Stimmen meisterhaft ausgearbeitete Trio, D-moll. Im dritten Satze, Largo cantabile, hat die erste Violine eine besonders breite Cantilene, von der 2. Violine und Viola meist in Syncopen

6 Haydn's Kataleg sagt Allegro moderato, nicht molto, wie die verschiedenen Ausgaben bezeichnen.

begleitet. Auch das 2. Trio ist eigenthümlich behandelt; die hier von Violine und Viola ausgeführten Solostellen hatten ursprünglich die Hörner. Der letzte Satz, Presto, ist eines der bisher kürzesten und beweglichsten Finale Haydn's, in dem die erste Violine in leichtem Sechzehntelfluge dahineilt — ein unverkennbarer Vorläufer des so wohlbekannten Paradesatzes aus dem D-dur-Quartett op. 65.

Nr. 12 beginnt mit einem gemüthvollen Thema mit Variationen und kurzem Coda; wer von den Primgeigern Triller liebt, wird die dritte den übrigen Variationen vorziehen. Das erste Trio hat ein durchgeführtes Triolenmotiv, von dem sich nur der Baß ferne hält. Zum zweitenmale begegnen wir als dritten Satz einem Presto; keck hingeworfen, trifft sein Thema die gesunde Volksweise, die auch der As-dur-Absatz anschlägt; es ist die helle Freude, die sich's in fast ausgelassenem Jubel wohl sein läßt. Um so ernster stimmt der darauffolgende Menuett und namentlich dessen Trio, B-moll, das sich jedoch gerade diesmal leider nur in der knappesten Grenze von 8 und 8 Takten hält. Ein lebhaftes Presto schließt dies wunderliche Quartett, dessen Sätze sich nur ungern zu einem Ganzen fügen zu wollen scheinen.

Nr. 13, viersätzig, wählt zum frischen ersten Satze endlich auch den Viervierteltakt. Ein markiger Charakter herrscht hier vor; zu beachten ist das Baßmotiv im 24. Takte, das dann zweimal wiederkehrt, jedesmal von der Viola imitirt, während die erste Violine mit einem neuen Motive dreimal ansetzt. Das erste Trio bewegt sich im echten Volkston; von hübschem Effekt sind hier die eingeschalteten Pizzicatostellen. Als dritter Satz folgt ein Andantino grazioso, ⅜ Takt, beide Violinen con sordini, Viola und Baß pizzicato; die erste Violine hat den Gesang, die zweite begleitet in Sechzehnteln. Es ist eine ausgesprochene Serenade voll kindlicher Einfalt, Seligkeit und Unschuld, ein Rosenbusch, der uns mit neidloser Freigebigkeit mit Blüthen überschüttet und uns alles Leid der Welt vergessen läßt. Nur das keuscheste Gemüth, dem jeder unreine Gedanke fremd war, konnte so in Tönen dichten. Das Ebenbild dieser Serenade werden wir weiter unten kennen lernen. Der letzte Satz, ein lebensfrohes Presto, leitet pianissimo mit gehaltenen Noten ein, gleichsam ein Sinnspruch, der am Schlusse wieder-

kehrt; bei dem letzten Eintritt des Hauptthemas finden wir abermals den Zusammengang in Octaven.

Nr. 14 ist das zweite Quartett mit nur drei Sätzen: ein Andante (Fantasia) mit Variationen, ein hübscher Menuett mit leierartigem Trio und ein Presto, das weit vorgreift; letzteres, in der Anlage breiter und freier, ist der längste aller bisherigen Sätze (508 Takte), voll humoristischer Laune, Heiterkeit und reicher Abwechselung an Ideen, wohl entsprechend dem lebhaften Finale einer komischen Operette, der hier eben nur der entsprechende Text fehlt; auch treten hier marschartige und im Volkston gehaltene Parthien auf, etwa zur Zeit beliebte Melodien.

Nr. 15, viersätzig, beginnt und schließt mit Presto; dem ersten Satze folgt ein Largo, das der ersten Violine Gelegenheit zu schönem Vortrag bietet und ihr zum erstenmale auch Octavengriffe zumuthet. Menuett und Trio sind reizend; der Menuett, eine Art Musette, das Trio, wiederum Moll, vielleicht das schönste der ganzen Sammlung. Auch hier ist Haydn wieder um zwanzig und mehr Jahre voraus. Eingeschoben in eines der späteren Quartette würde kaum Jemand dessen frühzeitige Entstehung ahnen. Das Becker'sche Quartett hat dieses immerhin bedenkliche Verfahren wirklich und mit Glück bei Gelegenheit der Aufführung des Quartetts, op. 65, Nr. 5, versucht. Der letzte Satz stellt sich dem des vorhergehenden Quartetts durch ergötzlichen Humor an die Seite.

Nr. 16 ist das einzige Quartett von nur zwei Sätzen. Der erste birgt so manche schöne Stelle; man beachte die Takte von 33 aufwärts (bei Takt 37 mit dem Anklange an das reizende Terzett, A-dur ⁶/₈, aus Don Juan), die Takte 51 und weiterhin, bei Takt 58 die in Octaven beginnende Melodie, von erster Violine und Viola geführt, die letzten 12 Takte beider Theile mit der Licenz in der ersten Violine. Der zweite Satz, zum erstenmale mit Adagio und Presto wechselnd, hat vorwiegend kräftigen Charakter.

Nr. 17, viersätzig, wie auch das nächstfolgende Quartett, klingt mit seinem frischen und lebendigen ersten Satze wiederholt an populäre Melodien an. Das Andante cantabile bedarf keiner weiteren Anpreisung, es ist die zuerst durch das Florentiner Quartett bekannt gewordene einfache und doch so reizende

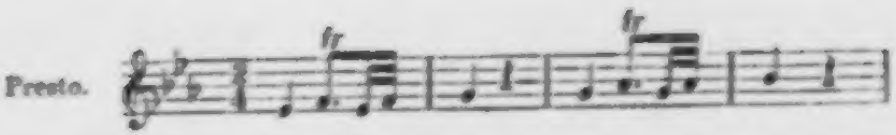
Serenade, die in unsern Tagen in unzähligen Arrangements als rasch erkorener Liebling ihren Weg durch die Welt genommen hat. Die willkürliche Bezeichnung entspricht dem lieblichen Charakter dieses Tonstückes, dem bei aller Naivetät und kindlicher Einfalt ein leiser Anflug von Sehnsucht (siehe Takt 25 aufwärts vor dem Schlusse) gar wohl ansteht. Auch der gleiche Gefühlsausdruck bei Haydn und Mozart verdient Beachtung (vergl. Takte 22—24 vor dem Schlusse und die erste Arie der Zerline bei der Stelle starò qui come agnellina). Ein Scherzando, lustig und lustig, bildet diesmal den Schluß.

Nr. 18 bringt im ersten Satze, 2. Theil, eine breit ausgesponnene Durchführung. In dem sorgfältig ausgeführten Adagio hat die melodieführende erste Violine reich verzierte Gänge. Im Menuett mahnen die ersten und letzten Takte unwillkürlich an die Weise eines Wallfahrtsliedes; das Trio hält sich im lustigeren Volkston. Das lebendige Scherzando zum Schlusse überschüttet uns noch mit einer Fülle populärer Melodien, siehe besonders die Takte 13—20.

Außer diesen 18 Quartetten finden wir noch vier vereinzelte Nummern in Breitkopf's thematischem Kataloge, von denen aber nur eine einzige, wie wir schon S. 258 gesehen haben, bei Haydn wenigstens unter den Divertimenti aufgenommen ist. Auch die geistlichen Stifte Göttweig und Kremsmünster und die Zittauer Sammlung zählen noch einige weitere Quartette auf[7], durch deren nähere Bekanntschaft wir aber nichts gewinnen. Doch sei hier das erwähnte Quartett (Breitkopf's Katalog 1765: VIII Quadri, Nr. 6) hier einbezogen, da es unzweifelhaft echt Haydnisch ist, noch in die 50er Jahre fällt und von Haydn selbst in seinem Entwurfskataloge, wie auch in der Breitkopf-Sammlung mit bemerkenswerther Achtsamkeit als „ein nicht gestochenes Quartett" bezeichnet ist, das er also nicht gerade vergessen wissen wollte. Hier folgt der Anfang des ersten Satzes:

---

7 Auch hier wie bei den Quintetten finden wir Haydn's Namen missbraucht. Es erschienen: Sei Quartetti per due Violini, Alto e Violoncello dall' Sig. Gius. Hayden à la Corte di Vienna. Opera XXII. à Paris chez Mr. Durieu, musicien et éditeur etc., imprimé par Bernard.



Wie es vorliegt, reiht sich dieses auf die Seite geschobene Quartett den schwächeren Divertimenti an; von keinem der fünf Sätze ist etwas speciell Bemerkenswerthes zu sagen. Im ersten Satz wird das von der ersten Violine zuerst allein aufgestellte Motiv dann von je zwei Instrumenten wiederholt, auch in der Umkehrung wiedergebracht; mehrere Themas treten auf, aber keines zeigt fruchtbringende Kraft. Die sonderbare Taktzahl im ersten Menuett (7) wird durch Einschaltung des fehlenden dritten Taktes (muthmaßlich ein Versehen des Copisten) etwa durch Wiederholung des zweiten Taktes ausgeglichen. Das Trio, C-moll, fast nur aus dem Motiv der zweiten Violine gebildet, bietet ein bewegtes Bildchen. Im Adagio, B-dur, ist die erste Violine melodieführend; die zweite Violine und Viola begleiten durchaus imitirend in Gruppen von Achtelnoten und geben dadurch auch diesem Satze Beweglichkeit. Nach dem zweiten Menuett folgt das Finale, ein gesprächiges Presto, dessen Durchführungsgruppe im zweiten Theile das Hauptmotiv zu Grunde liegt. Dieses Quartett kann nur gleichzeitig mit den ersten Nummern dieser Gattung entstanden sein; nachdem aber Nummer auf Nummer besser glückte, mag sich Haydn allerdings nicht haben entschließen können, die Zahl derselben durch ein im Grunde doch schwächeres Produkt zu vermehren, das ihm wohl nur in der Erinnerung an die seitdem durch Fleiß und rastloses Studium errungenen Fortschritte auch später noch begreiflicherweise Interesse einflößen mußte.

Wenn auch obige 18 Quartette noch nicht alle wesentlichen Erfordernisse dieser Kunstgattung besitzen, so lernen wir doch, und dieses kann nicht oft genug betont werden, gerade an ihnen Haydn's künstlerische Entwickelung in lohnendster Weise kennen, und sie werden, ab und zu im Wechsel mit seinen größeren Quartetten in geselligen Kreisen gespielt, nicht allein dem historischen Interesse genügen, sondern mitunter auch überraschend anregend wirken, nur muß man den richtigen Maßstab an sie legen und nicht vergessen, daß sie sich aus sich selbst heraus-

arbeiten mußten, Setzlinge desselben Erdreichs, dem in ihren Nachfolgern die schönsten Früchte entsprossen.

Zu Haydn's Jugendzeit waren Streich-Trios sehr beliebt; die hinreichende Harmonie, welche mit 3 Instrumenten erzielt werden kann und die größere Leichtigkeit, die erforderlichen Spieler zusammen zu bringen, ermunterte wohl hauptsächlich die Componisten zu derartigen Arbeiten. Ursprünglich waren es, genauer betrachtet, eigentlich nur Solos mit Begleitung zweier Instrumente; bald jedoch fing man an jedes Instrument concertirend zu behandeln und nannte die Trios dann auch Symphonien (vergl. S. 333). Porpora z. B. gab in London im Jahre 1735 Sei Sinfonie di Camera für 2 Violinen und Baß heraus, die aber noch höchst ärmlichen Instrumentalsatz bekunden. Unter die ersten Componisten, welche für 3 obligate Instrumente schrieben, werden Sammartini, Palladini, Gasparini, Tartini und Jomelli gezählt. Ph. Eman. Bach componirte zu Ende der 40er Jahre Trios (sie erschienen mit langer eigenthümlicher Vorrede bei Schmidt in Nürnberg), welche noch ganz der alten Schule angehören.[8] Breitkopf's thematischer Katalog (1762) nennt eine lange Reihe Componisten in diesem Fache. Darunter J. Seb. Bach, F. W. Bach, Benda, Brioschi, Cammerloher, Enderlein, Fasch, Gebel, Graun, Gravina, Harrer, Händel, Janitsch, Krause, Martino, Moselle, Leop. Mozart, Nerudа, Paganelli, Perez, und unter den Wienern: Fauner, Holzbauer, Kohaut, J. G. Oresler, Pichler, Reutter und Wagenseil. Daß Haydn schon zu Anfang der 50er Jahre und gewiß auch bei Fürnberg Trios componirte, haben wir früher gesehen; was darüber noch S. 259 vorläufig gesagt wurde, findet hier die nöthige Ergänzung. Die erste Anzeige von VI Trios erscheint in Breitkopf's „Verzeichniß musikalischer Bücher" („Anhang einiger neuer geschriebener Musicalien") im Jahre 1763. Dieselben sind dann im thematischen Kataloge von 1766 genauer bezeichnet. Ein zweites Halbdutzend und zwei vereinzelte folgten im Jahre 1767.[9] Eines ausgenommen, stehen sie alle in Haydn's

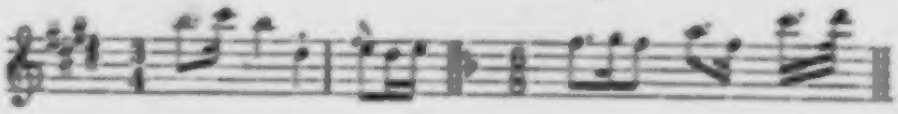
[8] C. H. Bitter, C. Ph. Em. Bach, S. 59.

[9] Diese erschienen gestochen bei La Chevardière, Sieber u. A. in Paris und zum Theil auch als op. 9 bei Hummel in Amsterdam.

Katalog und ſind Originalwerke, ebenſo die in dieſe Zeit fallenden zwei Nummern aus der Simrock'ſchen Sammlung und die 6 bei T. Mollo (Artaria) in 2 Heften erſchienenen Trois Trios originaux. Von den bei Haydn angeführten 21 Nummern ſind ſomit 16 veröffentlicht; 1 Trio iſt in geſchriebenen Stimmen in der Artaria-Sammlung, 4 ſind verſchollen. Artaria beſitzt ferner noch eine Anzahl in Stimmen ausgeſetzter Trios, die wohl ebenfalls zum Theil original ſein dürften, obwohl ſie bei Haydn fehlen (einige erſchienen bei Simrock); vorzugsweiſe aber ſind es in mannigfacher Beſetzung übertragene Barytonſtücke, die dann, oft abermals umgeſchrieben, durch den Druck veröffentlicht wurden.

Es folgen nun hier nach Haydn's Katalog (mit Ausnahme der dort fehlenden 2 letzten Nummern) die Anfänge jener Original-Trios, die der Zeit bis Ende 1766 angehören:

1. Adagio.

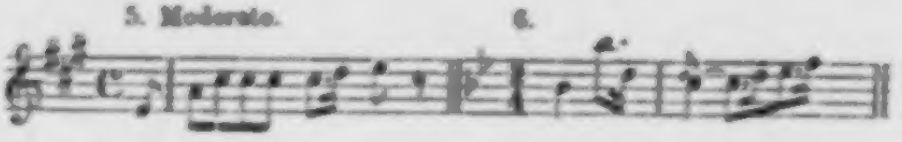


2. Adagio.

3. Adagio.

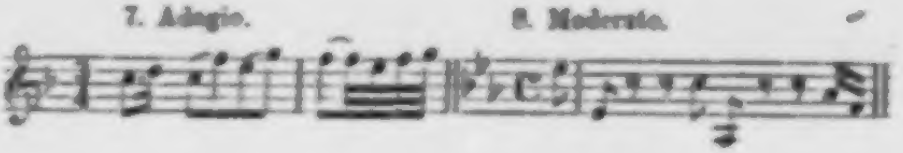
4. Allegro.

5. Moderato.



6.

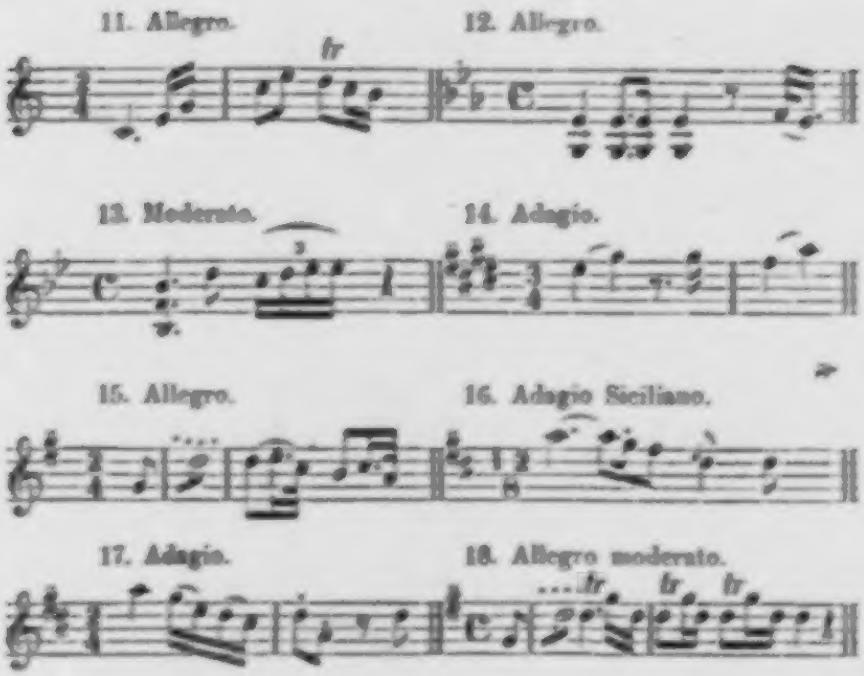
7. Adagio.



8. Moderato.

9. Adagio.

10. Adagio.



Von dieſen Trios ſind in Breitkopf's Katalog im Jahre 1766 angezeigt die Nummern 15, 11, 13, 14, 10, 12; im Jahre 1767 Nummer 1 bis 4, 7 und 9, ferner 17 und 6.[10] Bei T. Mollo (Artaria) erſchienen in neuer Auflage die im Jahre 1774 vom k. k. priv. Realzeitungscomptoir angezeigten Trois Trios orginaux pour deux Violons et Violoncelle (2 Hefte), hier die Nummern 12, 16, 15; 3, 2, 4 (alſo, mit Ausnahme von Nr. 16 nur eine Reproduction einzelner Nummern der vorgenannten Sammlungen); bei N. Simrock erſchienen im erſten Hefte der Trios die Nummern 5 und 8[11]; Nr. 18 iſt das vorletzte der in Amſterdam erſchienenen 6 Trios, op. 8.

Mit Ausnahme von Nr. 5 und 18 ſind alle Trios dreiſätzig (Nr. 5 hat 2, Nr. 18 dagegen 4 Sätze), meiſtens Allegro oder Adagio, Menuett, Preſto oder Tempo di Minuetto (zum

---

10 Nr. 17 iſt in der Artaria-Sammlung; Nr. 6 ebenfalls, aber unter der Bezeichnung Violino solo, Viola concertata, con Basso.

11 Six Trios pour deux Violons et Violoncelle à l'usage des commençans. Cahier I. Die andern Nummern ſind in der verrufenen Artaria-Sammlung; ebenſo im 2. Hefte die Nummern 1 und 4; dagegen ſind die andern nur übertragene Baryton-Trios.

Theil mit Variationen). Die Sätze sind fast alle zweitheilig, die erste Violine reich figurirt; vortheilhaft hervortretend sind die Nummern 1—4, 7—9, 13, 14, 16 und 18, obwohl Haydn's Eigenthümlichkeit hier nur erst angedeutet ist; vergebens würde man hier nach ähnlichen überraschenden Sätzen suchen, wie sie die Quartette bieten; der Abstand ist bedeutend und läßt den Werth und Fortschritt der letzteren erst recht erkennen.

Von einem näheren Eingehen in die S. 230 erwähnten Trios und in mehrere andere Serien müssen wir hier Umgang nehmen; sie würden uns in einen ermüdenden Irrgarten führen, dessen Wege zu verfolgen bei der geringeren Bedeutung dieser kleineren Arbeiten kaum der Mühe verlohnen würde.

Haydn schrieb auch Streich-Duette, die aber in spätere Jahre fallen, doch sei schon hier bemerkt, daß die meisten der im Druck erschienenen Serien zu 3 und 6 Duetten nur Arrangements aus verschiedenen Werken Haydn's sind, daß wir jedoch in den, in den 70er Jahren componirten, wiederholt und noch in neuerer Zeit neu aufgelegten 6 Violinsoli mit Violabegleitung wirkliche Originalwerke besitzen.

Daß sich Haydn in der ersten hier in Frage stehenden Lebensepoche als Claviercomponist ungleich langsamer entwickelte, als in den vorerwähnten Fächern, beweisen die uns aus jener Zeit erhaltenen Clavierstücke jeder Art hinlänglich. Aus der frühesten Zeit besitzen wir kleine Divertimenti, Variationen, Sonatinen; etwas später folgen größere Solostücke und Concertinen mit Begleitung und endlich einige Sonaten, Trios und Concerte. Es sind fast durchschnittlich der Ausführung und dem Ausdruck nach anspruchslose Musikstücke, die keine Nachfolger von Bedeutung ahnen lassen. Eine größere Anzahl mögen außerdem verloren gegangen sein, indem sie in den Händen der Schüler blieben, für die sie, dem augenblicklichen Bedürfnisse genügend, geschrieben wurden. Wir müssen auch hier im Auge behalten, was zu gleicher Zeit im Clavierfache erschienen war, denn sicherlich wird Haydn, so außerordentlich angeregt durch Bach's Sonaten und später doch auch in der Lage, sich manche der angezeigten Werke, schon des Unterrichts halber, anschaffen zu können, sich bemüht haben, seine Kenntnisse

auch nach dieser Richtung zu erweitern. Wenn wir aufs Gerathewohl uns im Jahre 1763 umsehen, um zu erfahren, was denn eigentlich zu jener Zeit von Clavierwerken Jedermann zugänglich war, so finden wir unter den angezeigten Sonaten außer Bach u. a. die Namen Ch. Sigm. Binder (4 Serien von je 6 Nummern), Chellery, Fiocco, Fritsch, Galuppi, Gebel, Gerstenberger, Gräfe, Harrer, Härtel, Hasse, „Giuseppe Hayden" (1 Divert. per il Cembalo Solo, A-dur $^2/_4$, das erstemal, daß Haydn genannt wird), Heinichen, Hurlebusch, J. L. Krebs, Marullo, Nichelmann, Petzold, die beiden Rolle, Schaffrath, Scheibe, Umstadt, Schoberth, Wagenseil in Wien u. s. w. Mit Terzetten sind genannt: Reichert, Roellig, Wagenseil. Mit Concerten (meist mit 2 Violinen, Violoncell und Baß): Adam, Agrell (12 Nummern), Benda, Binder, Birk in Wien, Förster, Graun, Gruner, „Hayden in Vienna" (II Concerti mit 2 Violinen, Violoncell und Baß, C- und F-dur), Homilius, Jenichen, Kirnberger, Matthielli in Wien, Mohrenheim, Jos. Riepel, G. Stephani, Wagenseil (12 Nummern), Wiedner u. A. — Daß Haydn's Fleiß und Talent ihn auch hier schließlich den rechten Weg finden ließ, beweist jede neue Folge seiner Clavierwerke. Noch in die letzten 60er Jahre fallen einige der besseren Sonaten und mit denen aus den nächsten zehn Jahren, die dreimal eine Serie von 6 Nummern aufweisen, hat er uns bereits so kernvolle Stücke geliefert, daß sie seitdem in unzähligen neuen Auflagen erschienen und noch heutzutage zu denen gezählt werden, die den Grundstock der klassischen Clavierliteratur bilden. Was die frühesten Werke betrifft, würden wir, uns nur nach ihrer späten Veröffentlichung haltend, in der Zeitbestimmung ihres Entstehens zur größeren Hälfte irre gehen, wenn uns, nebst ihrer an sich nicht zu verkennenden Schreibweise, nicht die vorhandenen Abschriften und einige Autographe die Sache erleichterten. Haydn ist in seinem Kataloge auch in der Rubrik der Clavierwerke nichts weniger als vollständig, doch hat er hier, mit wenig Ausnahmen, mehr als sonst die Werke früherer und späterer Epoche getrennt und bei ersteren mit merkwürdiger Treue sogar einen Theil der unzweifelhaft frühesten und schwächsten Nummern, die nicht einmal in Abschrift erschienen waren, ebenfalls aufgenommen; möglich, daß ihm dieselben als die bescheidenen Anfänge seiner künstlerischen Laufbahn lieb und werth

geworden waren. Die Versetzungen einzelner Sätze, nicht nur in ein und demselben Tonstück, sondern auch in Transponirungen nach andern Stücken, bereiten auch hier mitunter fast peinliche Verwirrung. In ähnlicher Weise hat Haydn später selbst bei größeren und ganz verschiedenen Werken ein und denselben Satz wiederholt benutzt. Wenn man von den kleineren Erstlingswerken absieht, sind nahezu 50 noch vorhandene Clavierwerke nach Haydn's eigener Bestätigung in die Zeit bis 1766 zu setzen, und zwar: 20 Solostücke (darunter 11 Sonaten, 7 Divertimenti und 2 Variationenhefte); 18 Concerte, Concertinen, Divertimenti und 1 Partita; 7 Terzette (6 Trios und Divertimenti und 1 Capriccio).

Von diesen Werken sind noch heute im Druck vorhanden 6 Nummern (4 Sonaten, 1 Trio, 1 variirtes Thema); in Abschrift veröffentlicht wurden 23 Nummern; 14 Stücke sind nicht veröffentlicht, aber im Manuscript vorhanden und meistens auch bei Haydn angeführt; 4 Nummern liegen bis jetzt in Autograph vor 1 (Concert und 1 Concertino aus dem Jahre 1760, 2 Divertimenti mit Begleitung aus dem Jahre 1764).

Diese, theils veröffentlichten, theils noch vorhandenen, verloren gegangenen oder von Haydn nicht anerkannten Clavierconpositionen sind in nachstehendem Verzeichnisse übersichtlich zusammengestellt.

Solostücke.

Nach der Reihenfolge in Breitkopf's thematischem Katalog.

1763. I Divertimento, A-dur $^2/_4$.
1766. V Soli, 1. G-dur C, 2. G-dur $^2/_4$, 3. C-dur $^2/_4$, 4. F-dur $^2/_4$, 5. D-dur $^3/_4$ (Nr. 3 ging verloren).
1767. V Sonaten, 1. C-dur $^2/_4$, 2. G-dur $^2/_4$, 3. A-dur $^2/_4$, 4. E-dur $^2/_4$, 5. D-dur $^2/_4$ (Nr. 1 und 2 gingen verloren).
1767. VI Scherzandi accomodati per il Cembalo (Siehe S. 186).
1771. Minuetto con XX Variazioni, D-dur $^2/_4$.

Außerdem nach Haydn's Katalog.

X Divertimenti, von denen 8 verloren gingen.

Terzette (mit Violine und Violoncell).

Nach der Reihenfolge in Breitkopf's thematischem Kataloge.

1766. IV Terzetti, 1. F-dur $^2/_4$, 2. G-moll $\mathbf{C}$, 3. C-dur $\mathbf{C}$, 4. Es-dur $\mathbf{C}$ (Nr. 3 von Haydn nicht anerkannt).
1767. I Terzett, G-dur $^2/_4$, von Haydn nicht anerkannt.
1769. I Terzett, B-dur $\mathbf{C}$, ging verloren.
1771. IV Divertimenti, 1. D-dur $^3/_4$, 2. D-dur $^2/_4$, 3. A-dur $^3/_4$, 4. E-dur $^2/_4$ (Nr. 1—4 gingen verloren, Nr. 2 von Haydn nicht anerkannt).

Concerte und Divertimenti.

Nach der Reihenfolge in Breitkopf's Katalog.

1763. II Concerti mit 2 Violinen, Viola, Baß, 1. C-dur $^2/_4$ (in Haydn's Katalog als Orgelconcert bezeichnet), 2. C-dur $\mathbf{C}$ ging verloren.
1766. III Concerti, 1. F-dur $^2/_4$, mit 2 Violinen, Viola, Baß, 2. F-dur $^2/_4$, mit Violin princ., 2 Violinen, Viola, Baß, 3. C-dur $\mathbf{C}$, mit 2 Violinen, 2 Hörner oder Trompeten und Pauken ad lib. und Baß.
1767. II Concerti, 1. D-dur $\mathbf{C}$, mit 2 Violinen, Viola, Baß (Haydn's Katalog), 2. G-dur $^2/_4$, mit 2 Violinen, 2 Violen, Baß.
1771. III Concerti, 1. C-dur $^2/_4$ ging verloren, 2. C-dur $\mathbf{C}$ mit 2 Violinen und Baß (Autograph, Concertino 1769). 3. F-dur $\mathbf{C}$ mit 2 Violinen, Violetta und Baß, 2 Hörner ad lib. (Haydn's Katalog).
1772. I Concerto, C-dur $\mathbf{C}$, mit 2 Violinen und Baß.
1773. I Divertimento, C-dur $^2/_4$, mit 2 Violinen und Baß (Autograph 1764).
1774. I Partita, Es-dur $^2/_4$, mit Violinsolo, 2 Violinen, Viola, Baß, ging verloren.
1774. I Partita, G-dur $\mathbf{C}$, von Haydn nicht anerkannt.

Aufgeführt nach Haydn's Katalog.

I Divertimento, C-dur $^2/_4$, mit 2 Violinen und Baß.

In ausgeschriebenen Stimmen im Eisenstädter Musikarchiv.

III Divertimenti mit 2 Violinen und Violoncell, 1. C-dur $^2/_4$, 2. C-dur $^2/_4$, 3. F-dur $\mathbf{C}$.

Wir folgen nun den einzelnen Nummern, inſofern ſie Anlaß zu Bemerkungen bieten.

Soloſtücke.

1763. Ein dreiſätziges, ſchon früher erwähntes Divertimento, die erſte Haydn'ſche Compoſition, die man öffentlich angezeigt findet und die ſich in Abſchrift noch auf der Berliner Hofbibliothek erhalten hat. Der inſtruktive Zweck dieſer Arbeit iſt unverkennbar. Dem friſchen Allegro folgt ein Menuett, A-dur, der — ein ſeltener Fall — in einer der nächſtgenannten Nummern als Trio in Moll wieder erſcheint; der letzte Satz, Preſto $^3/_8$, entſpricht dem Charakter des erſten Satzes.

1766. V Soli. Die erſte Nummer, G-dur C (Haydn's Katalog Nr. 17), erſchien als Sonate in Breitkopf und Härtel's oeuv. compl. Cahier XII, Nr. 2, in der neuen Sonatenausgabe Nr. 21.[12] Ihr Bau iſt einfach und klar und macht ſie noch heutzutage zum Unterrichtszwecke empfehlenswerth. Nummer 2, G-dur $^2/_4$, findet ſich als Divertimento nur noch handſchriftlich auf der Berliner Hofbibliothek. Auch dieſes ſehr kurz gehaltene Divertimento (der letzte Satz zählt nur 24 Takte) konnte wohl nur für den früheſten Unterricht beſtimmt geweſen ſein. Bemerkenswerth iſt der erſte Satz, der, nach F-dur transponirt, als dritter Satz in der hier nachfolgenden Nummer 4 wieder erſcheint. Dieſe Nummer hat ſich in Abſchrift auf der Berliner Hofbibliothek erhalten und zwar als Solo und als Terzett; das Solo iſt dreiſätzig; im Terzett kommt noch ein Andante hinzu. Es iſt dies die ſo eben erwähnte Nummer mit dem nach F transponirten Satz und dem weiter oben bezeichneten Menuett in Dur, der hier als Trio in Moll wiederkehrt — eine Combination, die beweiſt, wie ſehr ſich die Fäden der Haydn'ſchen Compoſition mitunter verwirren. Die 5. Nummer, D-dur $^3/_4$, ein Andante mit fünf Variationen, iſt ebenfalls in Abſchrift auf der Berliner Bibliothek. Auch mit dieſen Variationen iſt lediglich dem Schulzwecke ein Opfer gebracht.

1767. V Sonaten. Als Erſatz für die verloren gegangenen erſten zwei Nummern liegen dagegen die folgenden drei im Druck zur Hand. Sie erſchienen ſchon in den oeuvr. compl. Cahier XI,

12 Breitk. Hefte Nr. 33, André Nr. 21.

Nr. 11, 12 und XII, Nr. 3 und in neuer Ausgabe bei Breitkopf und Härtel als Nr. 33, 34, 22.[13] Bei der vierten Sonate war übrigens Haydn in der Bestätigung selbst schwankend. Hervorzuheben ist in Nummer 3 in harmonischer Beziehung das Trio, A-moll; in Nummer 4 der Menuett sammt Trio und das neckische Finale von echt Haydn'schem Humor; in Nummer 5 der ernst gemessene erste Satz mit seiner organischen Durchbildung und formellen Abrundung; auch das Trio, D-moll, hat vorwiegend ernsten Charakter, während im munteren Presto die frohe Laune wieder die Oberhand gewinnt. In Haydn's Katalog ist übrigens nur die letzte Nummer verzeichnet.

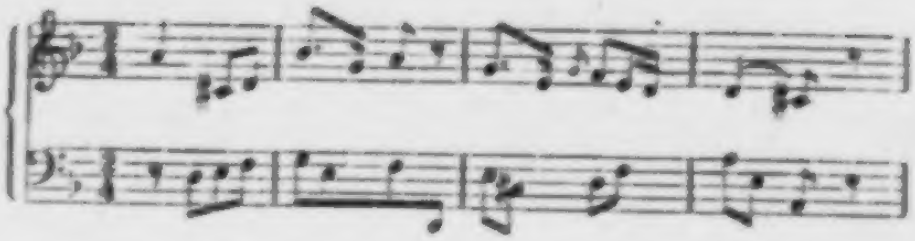
1771. Menuett mit Variationen. In Haydn's Katalog sind 20 Variationen angegeben; in den oeuvr. compl. (Breitkopf und Härtel) Cahier IV, Nr. 7, sind deren 18, ebenso in der Holle'schen Ausgabe (Nr. 40). Artaria gab die „Arietta" mit 12 Variationen heraus; unter diesen ist Nr. 9 in den vorgenannten Ausgaben nicht enthalten. Diese Variationen sind einfache, melismatische Themaverzierungen, die wiederum nur einen instruktiven Zweck verfolgen.

X Divertimenti, in Haydn's Katalog verzeichnet und von ihm als frühe Arbeiten anerkannt. Die noch in Abschrift erhaltenen zwei Nummern, C-dur $^3/_4$ und D-dur C, befinden sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Einer der Menuetts in der zweiten Nummer ist Fièra di Venezia betitelt. Auch diese Stücke waren ohne Zweifel nur für angehende Schüler geschrieben.[14] Unter den verschollenen Nummern, deren Anfangstakte wenig versprechen, ist jedoch der Verlust des bei Haydn unter Nummer 3 angegebenen Divertimento zu bedauern, da hier das Thema (und dieses ist bei Haydn fast immer für den Werth eines Tonstückes entscheidend) etwas Besseres verspricht. Für den Fall, daß sich diese Nummer irgendwo erhalten hat, sei hier der Anfang (ursprünglich im Sopranschlüssel) angegeben.

---

13 Titelß, Holle Nr. 30, 31, 34; Andrè Nr. 31, 34, 22; ferner erschien Nr. 34 u. 22 bei Peters, Cahier II, Dix Sonates faciles, Nr. 17 u. 14.

14 Die Berliner Hofbibliothek besitzt außerdem in Abschrift noch mehrere leichte Divertimenti, die aber weder bei Haydn noch sonst irgendwo verzeichnet sind.



Terzettte.

1766. IV Terzetti. Nr. 1, F-dur $^3/_4$, beſitzt die Berliner Hofbibliothek in Abſchrift. Die Violine iſt im erſten und zweiten Satze dem Clavier ebenbürtig; Nachahmungen, Austauſch in Melodien und Paſſagen geben denſelben ein bewegtes Spiel; als letzter Satz folgt Menuett und ein ungleich längeres Trio. Nr. 2, G-moll C, iſt in den oeuvr. compl. Cah. X, Nr. 5, dann neu erſchienen unter Nr. 16 bei Breitkopf und Härtel, Holle und André. Dieſes Terzett hält in allen drei Sätzen den Charakter beſtimmter Entſchiedenheit feſt. Nr. 3 mit ſeinem nichtsſagenden Thema hat Haydn nicht anerkannt. Nr. 4, Es-dur C, iſt in Haydn's Katalog als Divertimento mit Begleitung von Violine, 2 Hörnern und Baß eingetragen. Es exiſtirt nur in Abſchrift auf der Berliner Bibliothek (ſtatt Hörner ſind 2 Violen). Dieſe Nummer zählt zu den ſchwächeren; es fehlt die nöthige Einheit und Ruhe und ſelbſt der Schlußſatz entbehrt der an Haydn gewohnten Gedrungenheit.

1771. IV Divertimenti. Nachdem Nr. 1 und 4 verloren gingen und Nr. 2 von Haydn nicht anerkannt wurde, bleibt nur Nr. 3, A-dur $^3/_4$, zu erwähnen; es iſt als Capriccio bezeichnet und als ſolches in Eiſenſtadt und in der Zittauer Sammlung vorhanden. Die drei Sätze (Allegretto, Menuett und Allegro) eilen auf glatter Oberfläche leicht dahin und iſt beſonders der erſte Satz mit Läufen und kleinem Zierrath reich ausgeſtattet.

Concerte und Divertimenti.

Was Haydn's Clavierwerke betrifft, von denen ſämmtlich oben angeführte Nummern in die Zeit bis 1766 fallen, genügt es, dieſelben ſummariſch zu beſprechen, denn ſie erheben ſich weder durch muſikaliſchen Gehalt noch durch Spieltechnik zu weſentlicher Bedeutung. Der größere Theil war von Breitkopf, von

Westphal in Hamburg und Traeg in Wien angezeigt, doch keines derselben erschien je im Druck, wie sich ja selbst von Haydn's spätern Concerten nur zwei, in G- und D-dur, dieses Vortheils erfreuten; und auch von diesen erlangte nur letzteres mit seinem lebensfrischen Finale und den ungarischen Anklängen besondere Beliebtheit, so daß es sogar häufige Auflagen erlebte. Artaria kündigte dasselbe 1784 ausdrücklich mit dem Beisatze an: „Das einzige Clavier-Concert Haydn's, das bisher im Stich erschienen ist." So sehr auch beide Concerte die früheren überragten, konnte doch „Cramer's Magazin für Musik" (1786) die Bemerkung nicht unterdrücken: „Man wird jetzt fast ein wenig mißtrauisch, das alles für Haydn's Arbeit auszugeben, was in seinem Namen herauskömmt." Es waren dies die letzten Clavierconcerte, die Haydn componirte und gerade in dieser Zeit übernahm es Mozart, durch eine Reihe herrlicher Schöpfungen diesem Zweige der Clavierliteratur eine ganz neue Seite abzugewinnen und alle seine Vorgänger darin zu überflügeln. Haydn aber schuf von da an seine schönsten Solosonaten und Trios, mit denen er über Mozart hinweg, mitunter selbst an Beethoven sich anlehnte. Und dazu trug namentlich auch der vorgeschrittene Clavierbau bei, denn ein gutes Instrument war Haydn so unerläßlich, daß er sich, um neue Aufträge zu erfüllen, eigens die besten Claviere bei seinem Liebling, dem Orgel- und Claviermacher Wenzel Schanz aussuchte. So schrieb er im Jahre 1788 an Artaria: „Um Ihre 3 Clavier-Sonaten besonders gut zu componiren, ware ich gezwungen, ein neues Forte Piano zu kaufen." Es liegt ein merkwürdiger Contrast in dem musikalischen Werth dieser zahlreichen Concerte und der doch gleichzeitig entstandenen Quartetten und Symphonien; es beweist uns dies, daß das Clavier an und für sich Haydn's Individualität weniger zusagte, denn auch in seinen späteren hervorragenden Werken hat er nicht eigentlich eine neue Technik geschaffen; ihre Vorzüge beruhen weitaus auf ihrem musikalischen Kern. So oft er aber ins Gebiet der größeren Paradestücke streifte, trat sein eigenes Ich derart zurück, daß er hier kaum zu erkennen ist, und diese beredte Erscheinung wuchs in dem Maße, als er bei einzelnen Concerten sich ins Ungebührliche ausbreitete, denn unter obigen Nummern befinden sich einige von ungewöhnlicher Ausdehnung, wie sie bei Haydn sonst nir-

gends vorkömmt. Altmodische Läufe und Zierrathen, harpeggirte Accorde und Ueberschlagen der Hände lassen manche Sätze kaum ein Ende finden; so zählt z. B. das erste der 1767 erschienenen Concerte 652 Takte (letzter Satz 387), das zweite Concert 617 Takte (erster Satz 323). Die Begleitung greift bei einigen Concerten tüchtig ein, tritt in den Tuttis orchestermäßig auf und verstärkt Melodie und Harmonie, zuweilen auch mit dem Soloinstrument imitatorisch wechselnd; Durchführungstheile kommen seltener vor, der zweite Theil eines Satzes beginnt wie der erste mit dem Hauptthema, natürlich aber in der Dominant der Haupttonart. Unverkennbar zeigt sich Haydn's ängstliches Festhalten an der von Ph. Em. Bach überkommenen Richtung, der er noch nicht Herr geworden, deren Vorzüge er aber weit vortheilhafter und rascher in den Solos und Terzetten und auf dem Gebiete der Streich-Quartette und der Symphonie zu verwerthen wußte. Es ist gewiß nicht ohne Bedeutung, daß Haydn, der doch in seinen Katalog selbst die unbedeutendsten Divertimenti aufnahm, von seinen Concerten nur vier Nummern anführt und wiederum in unbegreiflicher Weise gerade sein bestes, das erwähnte in D-dur, vergißt.

Sämmtliche Concerte und Concertinos sind dreisätzig (der langsame Satz in der Mitte) — eine Form, die schon von Seb. Bach als vollständig ausreichend für den Zweck eines Concertstückes festgehalten und bis auf den heutigen Tag als Grundsatz beibehalten wurde. Zur Begleitung dienen, wie oben erwähnt, meistens 2 Violinen, Viola und Baß, nur ausnahmsweise treten Hörner oder Trompeten und Pauken ad lib. hinzu. Ein einziges, ebenfalls sehr umfangreiches Concert (siehe 1766, Nr. 2) hat Principal-Violine; Clavier und Violine wechseln in Passagen, zum Theil imitirend, die Begleitung ist reicher als gewöhnlich ausgeführt.

Die Concertinos oder Divertimenti scheinen sämmtlich für zarte Damenhände zur Uebung im Zusammenspiel geschrieben zu sein. Sie alle haben zur Begleitung 2 Violinen und Violoncell; diese Stücke sind denn auch von kleinem Umfange und echt Haydnisch; als Mittelsatz dient regelmäßig ein Menuett sammt Trio, beide in kürzestem Zuschnitte. — Noch ist des ersten der oben angegebenen Concerte zu gedenken, da es in Haydn's Katalog als Concerto per l'organo bezeichnet ist. (Im Entwurf-

Kataloge ist der Beisatz: „e ancora altri due Concerti per l'Organo in C.“) Auch dieses Concert ist sehr umfangreich (533 Takte). Dem ersten Satze, Allegro moderato, folgt ein Largo; der Schluß, Allegro molto, ist zweitheilig. Der Stil dieser Sätze hat mit kirchlichem Charakter nichts gemein; es ist ein Concert wie die andern und könnte höchstens als Nachspiel am Schluß des Gottesdienstes gedient haben. Haydn's Eigenschaft als Orgelspieler läßt sich aus diesem Concert ebenso wenig entnehmen, als aus der obligaten, so recht im Geschmacke der damaligen Zeit, bedenklich verzierten Orgelbegleitung seiner Es-dur-Messe und der kleinen sehr beliebten B-dur-Messe.

Es erübrigt uns noch, Haydn's Gesangcompositionen näher kennen zu lernen und da haben wir zunächst seiner frühesten Arbeit, der Seite 123 erwähnten Messe zu gedenken.[15] Sie ist, wie wir gesehen haben, für 2 concertirende Sopranstimmen, vierstimmigen Chor (Sopran, Alt, Tenor und Baß), 2 Violinen, Contrabaß und Orgel gesetzt. Haydn schrieb sie zu einer Zeit, in der er noch ohne wesentliche Beihülfe auf's Gerathewohl im Tonsatz sozusagen herum vagabundirte, glücklich, wenn er Seite für Seite mit Noten ausfüllen konnte, von deren Richtigstellung er sich selbst keine Rechenschaft geben konnte. So unbefangen wie diese Jugendarbeit, die man in jeder Hinsicht mit Interesse und Rührung betrachten wird, hat Haydn wohl keine Gesangcomposition mehr geschrieben; wenn auch eben erst ins Jünglingsalter getreten, war er in seinem Empfinden doch noch das unschuldige Kind, das in der Anbetung Gottes in reinster Frömmigkeit da freudig aufjauchzt, wo der reifere Mann schuld-

---

15 Eine Menge der Haydn zugeschriebenen Messen sind apokryph; sein thematischer Katalog nennt 15, es sind aber in Wirklichkeit nur 14, denn die kleine Orgelmesse ist zweimal verzeichnet (unter Nr. 4 und 13), das erstemal mit den 2 Anfangstakten, das zweitemal mit dem 3. und 4. Takte beginnend! Daß die erste Messe in Partitur (d. h. Singstimmen und ausgeschriebener Orgelbegleitung) bei Novello in London als Nr. 11 der Haydn'schen Messe erschienen ist, wurde schon bemerkt. Diese Ausgabe ist nach einem Mscpt. des K[4]. C. J. Latrobe verfertigt, doch sind darin in der Stimmführung manche Aenderungen vorgenommen, die gar zu offenbar grammatikalischen Fehler verbessert und die 2 concertirenden Solostimmen vereinfacht.

bewußt voll Reue und Demuth vor dem Allmächtigen in die Knie sinkt. Oft genug mag der jugendliche Musiker andere Tonsetzer um die Gabe beneidet haben, den Gottesdienst in Tönen verherrlichen zu können. Jetzt machte er sich selbst an die Arbeit, nach seinen individuellen Gefühlen den Schöpfer zu besingen; je weiter er aber in seiner Aufgabe vorwärts schritt, desto lebhafter mag ihm im Geiste an Stelle seiner eigenen Person eine von der Herrlichkeit Gottes begeisterte, freudig bewegte Christenschaar vorgeschwebt haben. Freude, innigste Freude beseelte ihn und machte seinen Gesang schneller und schneller fließen und manches ernstere Textwort wurde im Taumel mit fortgerissen. Daß er damit die rechte Art zu Gott zu singen träfe, war er eben so fest überzeugt, als er sich bewußt war, zu Gott ja auch auf die rechte Art beten zu können — eine Ansicht, mit der er als Mann einen Kunstjünger abfertigte, der ihn zu einem Urtheil über dessen Messe drängte. Dem ihm später oft gemachten Vorwurf, daß Vieles in seinen Messen des Ernstes entbehre, trat Haydn mit den Worten entgegen: „Ich weiß es nicht anders zu machen; wie ich's habe, so gebe ich es. Wenn ich an Gott denke, ist mein Herz so voll von Freude, daß mir die Noten wie von der Spule laufen. Und da mir Gott ein fröhlich Herz gegeben hat, so wird er mir's schon verzeihen, wenn ich ihm auch fröhlich diene." Haydn war von Haus aus ein pflichtgetreuer Katholik, der alles, was seine Kirche verschrieb, ohne ängstliche Prüfung in Ehrfurcht hinnahm; gleich Mozart war er beim Componiren des so wohl bekannten Meßtextes doch jedesmal tief bewegt; er fühlte sich dabei in die Zeit zurückversetzt, wo er als Sängerknabe am Altar oder auf dem Chor seinem Schöpfer diente. Dieselben Gefühle, die Mozart bei seinem Leipziger Besuche in dieser Hinsicht aussprach, beseelten auch ihn und noch nach Vollendung einer seiner letzten Messen konnte er, wie der brave Waldhornist Prinster erzählte, „Thränen der Freude und Rührung vergießen, daß er wieder ein Werk zu Gottes Preis und Ehre zu Stande gebracht habe".[16] Weitere Bemerkungen über Haydn als Kirchencomponist jener Periode

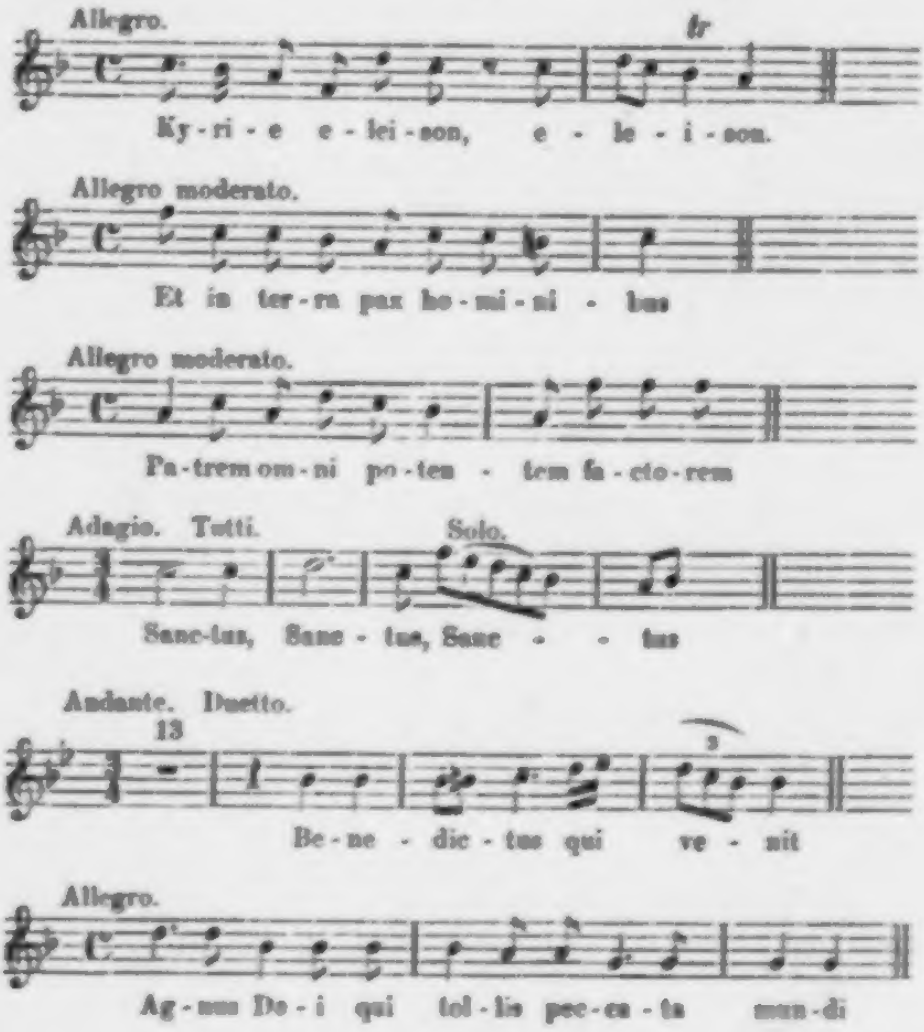
16 Dr. Fr. Lorenz, Haydn, Mozart und Beethoven's Kirchenmusik, 1862, S. 62.

vorbehaltend, in der uns seine im Mannesalter geschriebenen großen Messen vorliegen werden, wenden wir uns wieder seiner ersten zu.

Wir haben bereits erfahren, wie sehr Haydn erfreut war, als er sein längst verloren geglaubtes Erstlingswerk im hohen Greisenalter von ungefähr wieder vorfand; wie die Melodie und ein gewisses Feuer darin ihn aneiferte, trotz seiner angegriffenen Gesundheit noch einmal die Feder zu ergreifen, um der Begleitung Holz- und Blasinstrumente und selbst Pauken hinzuzufügen. Melodie und jugendliches Feuer also waren es, die denselben Greis überraschten, der noch drei Jahre zuvor seine letzte Messe geschrieben hatte, die an Melodienreichthum und Feurigkeit es mit jedem Werke aus Haydn's besten Jahren aufnahm. Seine erste Messe bewahrheitet nun allerdings Haydn's Ausspruch. Die beiden Solostimmen schwingen sich gleich einem Lerchenpaare in die Höhe; es liegt ein wahrhaft kecker Uebermuth in diesen gewagten Passagen, Trillern und Verschlingungen, die schon zwei tüchtig geschulte Stimmen erfordern; ab und zu wechselt mit ihnen der Chor und erhebt sich bei freilich noch mitunter unreifer Stimmführung doch einigemal zu wirkungsvoller Polyphonie; im Allgemeinen ist jedoch die homophone Satzweise vorherrschend, die Oberstimme dominirt und Baß und Mittelstimme ordnen sich ihr unter. Bei den Sätzen, die größere Formen verlangen, reichen am sichtlichsten die Kräfte noch nicht aus; auch wird bei der gleichzeitigen Vertheilung des Textes in verschiedene Stimmen auf den Sinn der Worte wenig Rücksicht genommen. Daß an grammatikalischen Fehlern kein Mangel ist, kann nicht überraschen, die jugendliche Kampfeslust geht aber mit liebenswürdigem Eifer über alles hinweg. Die Violinen halten sich an stereotype Figuren und bemühen sich da, wo es der stehende Brauch gebieterisch verlangt, einen gewissen Glanz zu entfalten und mit geräuschvollen Noten doch eigentlich nichts zu sagen. In der Auffassung und Behandlung im Allgemeinen spiegeln sich so recht die hervorstechenden Eindrücke alles dessen, was Haydn bis dahin als Sänger gehört und miterlebt hatte und das er mit seinen, in der technischen Arbeit noch wenig vertrauten Kräften nach seiner Art wiederzugeben bemüht war.

Ueber die einzelnen Sätze dieser, allenfalls zu einem der

kleineren Feſttage beſtimmten Meſſe ſei weiterhin noch einiges bemerkt und zuvor deren Anfangstakte vorausgeſchickt.



Dona nobis coeue Kyrie.

Das Kyrie beginnt, dem Herkommen entgegen, mit lebhaftem Zeitmaß, das ebenſo wenig als der Ausdruck ſelbſt, der Deutung der ernſten, flehentlichen Worte entſpricht. Gemeiniglich begann man hier in langſamem, feierlichen Tempo, das bei dem Christe eleison in lebhaftere Bewegung überging. Auch Haydn hat ſeine ſpäteren Meſſen mit Adagio oder Largo begonnen; nur zwei (die Nelſon- und die große Orgelmeſſe) haben zum Anfang Allegro moderato, die $^6/_8$- (St. Nicolai-) Meſſe hat Allegretto. In ſeiner erſten Meſſe werden die Eintritte des

Kyrie- und Christe eleison vom ganzen Chor gesungen und wiederholen dann die Solostimmen ihr eleison in länger ausgeführten solfeggienartigen Phrasen. Die Violinen treten hier noch bescheiden zurück.

Im Gloria geht der Chor nach den vom Priester intonirten Worten gleich im Texte weiter; Tutti und Solostimmen wechseln und letztere bilden gleichsam den leichten Schmuck, dem der Chor bekräftigend entgegentritt. Eine Zerlegung in Abschnitte je nach dem verschiedenen Sinne der einzelnen Textszeilen findet nicht statt; es ist mehr der allgemeine Ausdruck der Grundstimmung beobachtet; selbst das als Mittelpunkt contrastirende qui tollis geht in Einem Zuge mit den andern Worten weiter. Die verschiedenen Empfindungen werden hier von 2, 3 und 4 Stimmen gleichzeitig ausgesprochen. Die häufig als Zuge benutzten Schlusworte cum sancto spiritu lassen es bei einem einzigen Ausruf bewenden und zuletzt wirbeln noch beide Solostimmen in reich figurirten Läufen ihr Amen, wobei der Chor einigemal mit demselben Ausruf kräftig dazwischen tritt. Die Violinen sorgen für den äußeren Prunk und halten nur bei den Solostellen mit ihrer Lebhaftigkeit zurück.

Auch im Credo fällt der Chor nach den Worten des Priesters gleich mit der Fortsetzung des Meßtextes ein. Hier ist denn auch alles dem Chor zugetheilt und die verschiedenen Textszeilen vertheilen sich gleich anfangs in die verschiedenen Stimmen; nur vom et incarnatus est angefangen, wo Adagio beginnt, singen alle Stimmen auf dieselben Worte. Dieser Mittelsatz beginnt F-moll, modulirt nach G-moll und schließt beim et sepultus est in B-dur. Daß hier dem Ausdruck tiefster Empfindung nicht allzusehr nachgegeben ist, verdient als ein überraschender Vorzug dieser, leicht zu theatralischem Affekt verleitenden Stelle hervorgehoben zu werden. Von hier an tritt wieder Allegro ein und geht alles in geschlossenen Reihen vorwärts, jede Stimme sich wieder anderer Textworte bemächtigend. Die Solostimmen wissen sich für ihr bisheriges Schweigen doch noch nach dem et vitam venturi saeculi zu entschädigen; ihr Amen ist aber nur, Note für Note, eine Wiederholung des früheren. Die Violinen gehen meistens mit der Oberstimme, der Baß bildet durchaus eine kernige, kraftvolle Unterlage.

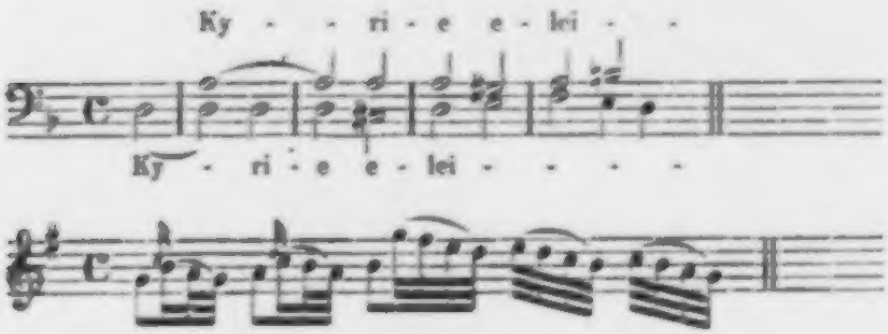
Langsam und feierlich beginnt das Sanctus in kräftigem

Tutti, dem sich die Soprane gleich Stimmen aus höheren Regionen in hübsch verschlungenen Gängen anschließen. Beim pleni sunt coeli vereinigen sich alle Stimmen in feurigem Allegro, mit dem Osanna in excelsis in breiten Accorden hell ausklingend.

Das Benedictus, ein Duett für die beiden Sopranstimmen, ist von herzinniger Lieblichkeit. Nach einem längeren ruhig gehaltenen Vorspiele tritt die erste, dann die zweite Stimme ein, beide nun vorzugsweise in Terzen zusammengehend und nach der Dominant modulirend; nach kurzem Zwischenspiel beginnen beide zugleich und kehren in sanfter Steigerung zum Haupton zurück. Es liegt ein kindlich frommer Ausdruck in diesem milden Gesang, der uns Haydn's gemüthvolles Herz öffnet; war ihm doch hier Gelegenheit gegeben, in kleinem Rahmen Wollen und Können auf das schönste zu verbinden. Am Schluße des Duo wiederholt sich das Vorspiel und schließt sich in herkömmlicher Weise das Osanna an.

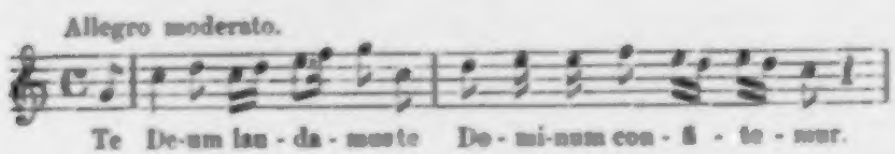
Das Agnus Dei, in dem der Chor durchweg als piano behandelt ist, überrascht gradezu durch seinen, den Worten entsprechenden tief empfundenen Ausdruck und nicht minder durch die wirksame technische Führung. In ruhig gemessenem Accordwechsel moduliert der Satz nach G-moll und von da nach C als Dominant zum Schlußsatz in F-dur. Der Chorsatz ist klangvoll und namentlich der Baß kräftig geführt; die Violinen, sich jeder Zierrath enthaltend, folgen nur der melodieführenden Stimme. Nach dem Haltaccord auf C beginnt das Dona nobis pacem, das nach dem Muster vieler Messen dem Tonsatz des Kyrie angepaßt ist; wir haben also wieder dieselben Läufe und Triller der Solostimmen, die hier dem Ausdruck der ernsten Bitte um Frieden dienen müssen.

Von Haydn's späterem Zusatz von Harmonieinstrumenten müssen wir, so interessant er ist, für diesmal absehen. Dafür sei zweier kleiner Messen gedacht, die in Haydn's Katalog, Nr. 2 und 5, verzeichnet sind und bis jetzt nirgends aufzufinden waren. Erstere hat in Haydn's Katalog den Beisatz: Sunt bona mixta malis; Letztere: Rorate coeli desuper (also eine Adventmesse). Für den Fall ihrer Wiederauffindung folgen hier die Anfangstakte:



Unter den kleineren Kirchenſtücken wählen wir nur die nachſtehenden, ſchon früher erwähnten aus, da ſich die Zeit ihrer Entſtehung (bis 1766) ſicher nachweiſen läßt. Alle übrigen (die ſpäteſten ausgenommen) werden geeigneter in den, an die erſte Periode ſich anſchließenden Jahren unter Einem zuſammenzufaſſen ſein.

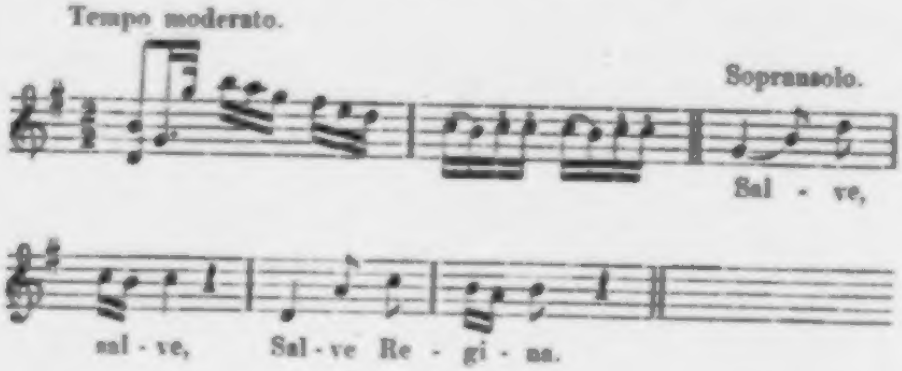
Wir nehmen zunächſt das S. 242 genannte Te Deum zur Hand, deſſen Anfangstakte hier folgen.



Es iſt für die üblichen 4 Singſtimmen, 2 Violinen, 2 Trompeten ad lib., Orgel, Contrabaß und Pauken geſetzt. Der Text iſt gradedurch componirt; die Oberſtimme iſt meiſtens die Führerin der Melodie. Nach dem erſten Chorſatze folgt das Tu, Rex gloriae als Solo für Tenor behandelt; bei dem Te ergo quaesumus tuis famulis tritt wieder der Chor ein, dieſesmal mit Adagio, das aber nur wenige Takte währt, denn ſchon bei Aeterna fac cum sanctis tuis geht das Tempo in Allegro über. Bei dem Satze Per singulos dies benedicimus Te treten abwechſelnd die 4 Soloſtimmen auf, werden aber nach 11 Takten beim fiat misericordias Tua vom Tutti abgelöſt und nun hebt bei den Worten In Te Domine speravi eine wohlgegliederte Doppelfuge an, deren Haupt- und Gegenthema (letzteres die Worte mit non confundar in aeternum ergänzend) ſich wirkſam von einander abhebt; bis zum Schluſſe hält nun verwiegend der

kräftigſte Ausdruck an. Das ganze Werk iſt mit einer friſchen, nirgends überladenen Inſtrumentation geſättigt und bildet ein intereſſantes Gegenſtück zu Haydn's großem, im Zenith ſeiner Künſtlerbahn geſchriebenen, viel zu wenig beachteten Te Deum, C-dur, für 4 Singſtimmen und volles Orcheſter.

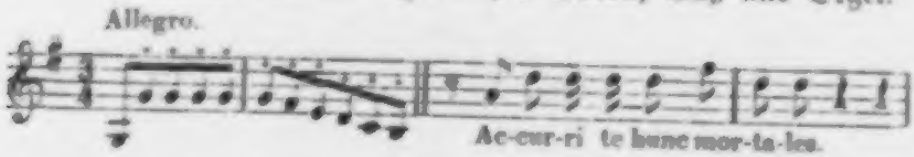
Weiterhin haben wir des S. 260 erwähnten Salve Regina zu gedenken, das mit den folgenden Takten beginnt:



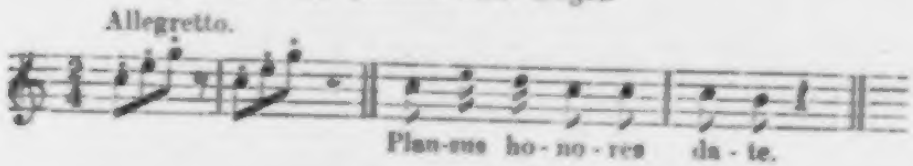
Dieſes kleine melodiöſe, für eine Sopran- und Altſolostimme geſchriebene Muſikſtück iſt in 3 Sätzchen abgetheilt. Im erſten ſingen die Stimmen theils allein, theils zuſammen; das etwas bewegtere zweite Sätzchen iſt ausſchließlich Altſolo; zum Schluſſe nehmen beide Stimmen die erſte, diesmal abgekürzte Melodie wieder auf. Dieſe Fürbitte an die gebenedeite Jungfrau bewegt ſich, von 2 Violinen, Violone und Orgel gehoben, in anmuthigem, leicht anſprechendem frommen Geſang, ſo weich, daß derſelbe weit eher unter Italiens blauem Himmel entſtanden ſein könnte. Haydn hat noch mehrere ähnliche Stücke, namentlich ein größeres Salve Regina (G-moll) im Jahre 1771 geſchrieben, das in mehrfacher Auflage (zuerſt bei Breitkopf und Härtel, dann bei Holle und neuerdings bei Rieter-Biedermann) anerkennende Verbreitung gefunden hat.

Es folgen nun noch zum Schluſſe die Anfangstakte der S. 244 angeführten Offertorien, der Feſtcantate zur Verherrlichung des Fürſten Nicolaus Eſterházy entnommen und durch lateiniſche Textunterlage zum kirchlichen Gebrauche nutzbar gemacht.

I. Offertorium St. Joanni de Deo. Recitativ und Duett; 2 Violinen, Viola, 2 Hörner, 2 Oboen, Baß und Orgel.



II. Offertorium. Vierstimmiger Chor, Sopran und Alt conc., Violine conc., 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Trompeten, Baß, Pauken und Orgel.



In ähnlicher Weise wurden noch mehrere der kräftigsten Chöre Haydn's aus dem Concertsaale in die Kirche übertragen; namentlich gilt dies von den, einer Gelegenheitscantate (1768) und dem Oratorium „Die Rückkehr des Tobias" (1775) entnommenen Compositionen, die noch heute als Offertorien häufig und mit Vorliebe in katholischen Kirchen aufgeführt werden.

Fassen wir die bisher genannten Compositionen zusammen, angefangen von den unter Entbehrungen und mißlichen Verhältnissen geschaffenen Erstlingswerken des sich selbst überlassenen unbeachteten Kunstjüngers bis zu dem Augenblicke, wo der Thätigkeit des nunmehrigen, an der Spitze einer treu anhänglichen Musikkapelle stehenden fürstlichen Kapellmeisters sich eine neue glänzende Stätte öffnete: so dürfen wir mit Recht den Genius bewundern, der nach verschiedener Richtung hin aus kleinen Anfängen durch gottbegnadetes Talent, strenges Prüfen, Fleiß und Ausdauer und nimmerruhenden Trieb des Vorwärtsstrebens sich zum Entdecker neuer Bahnen aufschwang und somit einen bedeutsamen Wendepunkt in der Musikgeschichte herbeiführte. Starre Formen belebten sich, ein erfrischender Luftzug brachte den belebenden Frühling und was noch in der Knospe schlummerte, sollte bald zu herrlicher Frucht sich entfalten. Gegenüber der unerschöpflichen Erfindungsgabe und der Masse des Gebotenen (das freilich nur von ungleichem Werth sein

konnte, denn Haydn hatte sich aus sich selbst herauszubilden und die neuen Wege erst aufzusuchen) müssen wir um so mehr staunen, wenn wir bedenken, daß Haydn nicht eigentlich rasch arbeitete; er sagte ja selbst: „Ich war nie ein Geschwindschreiber, und komponirte immer mit Bedächtlichkeit und Fleiß; solche Arbeiten sind aber auch für die Dauer, und einem Kenner verräth sich das sogleich aus der Partitur.“ [17] Es verräth sich dieses aber auch durch Haydn's bestimmte und stets sich gleich bleibende feine Handschrift, die nahe zusammenhängt mit seiner sonstigen Sauberkeit und Pünktlichkeit. Diese Züge machen wohl den Eindruck müheloser Arbeit, der aber in Wahrheit gründliches Studium und Strenge gegen sich selbst voran gehen mußten, denn Haydn setzte die Feder nicht eher an, bis er nicht seine Aufgabe bis ins Kleinste überdacht hatte, daher auch die erstaunlich seltenen Correcturen in seinen handschriftlichen Compositionen. Sein Reichthum an Ideen war unerschöpflich; eine Melodie überholte die andere und jede bot etwas Neues. Dennoch ging Haydn haushälterisch mit ihnen um und verschleuderte sie nicht gerne ohne Noth. Dies mußten einst drei reisende Waldhornisten erfahren, die gekommen waren, ihn um kleine Trios für ihre Instrumente zu bitten. Haydn schlug es ihnen rund ab, indem er treuherzig erwiederte: „Solche Tonstücke erfordern gute Gedanken, diese spare ich aber für größere Arbeiten auf, wo ich sie dann gehörig verwende und durchführe.“

Noch einmal kommen wir auf Werner zurück. In der letzten Zeit war er nur noch dem Titel nach Oberkapellmeister; thatsächlich ruhte die Leitung des Orchesters ausschließlich in Haydn's Hand. Werner war alt geworden, kränklich, mürrisch und unzufrieden mit der ihm unverständlichen freien Richtung, die in seinem Orchester Platz gegriffen hatte. Ihm, dem seine orthodoxe Lehre wie ein unumstößliches Evangelium galt, mußte Haydn, der ihm aufgedrungene Verfechter leichtfertiger Grundsätze (denn als solche mußten sie Werner gelten) ein Dorn im

17 Griesinger, Biographische Notizen, S. 116.

Auge ſein.[18] Schritt für Schritt ſah er ſich zurückgeſetzt; eine junge, kaum der Schule entwachſene Sängerin verſah ſeinen Geſangspart in der Kirche; bei jeder Feſtlichkeit war es nur immer Haydn, der zu deren Verherrlichung beigezogen wurde; jedes Jahr mußten alte, liebgewordene Mitglieder der Kapelle ſcheiden; jedes Jahr brachte neue Erſcheinungen, junge Virtuoſen, die der neuen Lehre nur allzu leicht huldigten. Selbſt Werner's Anſehen war der Kapelle gegenüber geſchädigt, nachdem Fürſt Nicolaus, kaum zur Regierung gelangt, den Gehalt des Vicekapellmeiſters bedeutend erhöht hatte. Nun ſollte auch die letzte Domäne, in der Werner jahrelang ausſchließlich gebot, die Charfreitags-Oratorien, eingeſtellt werden. Zu alledem brachte jetzt jeder Tag Kunde von dem neuen Sommerwohnſitze, den ſich der Fürſt erbaut und der die Kapelle monatelang von Eiſenſtadt fern halten ſollte. Das war zu viel für den alten Mann. Verbittert und zerfallen mit ſich und ſeiner Umgebung, zog er ſich in ſein Zimmer zurück und ſuchte hier — die Arbeitsluſt allein war ihm treu geblieben — in entſagungsvoller Kunſtliebe Troſt im Schaffen neuer Werke, obwohl er kaum hoffen durfte, ſie noch ſelbſt aufführen zu hören. Nachweisbar entſtanden in dieſer Zeit (1759 bis 1765) 16 Meſſen, 1 Requiem, 5 Salve Regina, 4 Regina coeli, 4 Alma redemptoris. Immer zitternder wird die Handſchrift, immer derber, wuchtiger und ſozuſagen verdroſſener werden die Züge. Gleich dem knorrigen, vielgeſpaltenen Baumſtrunk, dem das Unwetter die Krone, die Aeſte ſammt den letzten Blättern geraubt: ſo ſteht der Alte vor uns. Frau und Kind waren ihm längſt geſtorben, er ſelber kämpfte mit zunehmendem Siechthum. Noch einmal läßt er in einer Meſſe in kunſtvoll verſchlungener Führung die Stimmen ihre Bitten um Erbarmen, um Frieden zum Himmel ſenden; noch einmal fügt die müde Hand nach frommem Brauche dem Schluſſe A. M. D. G. das altgewohnte Zeichen

---

18 Le Breton (Notice historique etc.) ſagt dagegen: „Werner prit en affection Jos. Haydn, il lui donna des conseils et des leçons .... enfin, il lui ouvrit le sanctuaire de l'art etc. Auch in der Allg. Wiener Muſ. Zeitung, 1820, Nr. 72 wird bei Aufzählung der öſterreichiſchen Componiſten Werner als „Lehrer unſeres Joſ. Haydn" genannt. Haydn hat dieſen Punkt nie berührt, obwohl er Werner's Kunſtfertigkeit wohl zu würdigen wußte.

bei.[19] Es war die letzte Meſſe, die Werner geſchrieben; wohl ergreift er noch einmal die Feder, aber nur, um bei ſeinem Fürſten Schutz zu ſuchen. Welcher Art aber ſeine Beſchwerde war, erfahren wir nicht; ſeine Erſcheinung ſollte auch hier für uns im unbeſtimmten Lichte bleiben. Aus einer Zuſchrift des Fürſten an den Regenten (Güterdirector) Rahier, datirt Süttor, Oct. 1765, erſehen wir nur, daß der Fürſt ein Schreiben Werner's nicht ungnädig aufnahm, indem er ſchreibt: „Uebrigens lege ich hier des Kapellmeiſters Werner Zuſchrift bei; was ſeine Klagen anbetrifft, werden Sie dieſelben beſtmöglichſt zu vermitteln ſuchen.“ Die Zuſchrift ſelbſt ging verloren.

Bald darauf, am 5. März 1766, umſtand die fürſtliche Muſikkapelle auf dem alten Friedhofe in Eiſenſtadt am Berg, hart an der kleinen Capelle, das Grab, das den Leichnam ihres, zwei Tage zuvor verſtorbenen Oberkapellmeiſters aufnahm.[20] Seine Natur konnte Werner nicht verleugnen; noch im Scheiden zeigte er ſein Jannusgeſicht: ſtatt ernſter Falten läßt er noch einmal in naiv-launiger Weiſe ein Zeichen ſeines einſtigen Humors ſpielen. In den Zeilen ſeines Epitaph (Beil. VI, b), der nun kaum mehr lesbaren Grabſchrift iſt jeder Groll verſchwunden; in Ergebung hofft der alte Mann, daß Gott ihm die zu frei geſetzten Diſſonanzen nicht anrechne, daß er ihn in ſeinen Himmelschor aufnehme und nicht verdammen werde, wann die Poſaune zu Gericht ruft; den frommen Wandersmann aber ruft er um ein Gebetlein an.

Vergebens ſuchen wir nach einem Anhaltepunkte, um uns die Perſönlichkeiten dieſes eigenthümlichen Mannes vergegenwärtigen zu können. Von Haydn erfahren wir hierüber nichts, doch wird uns verſichert[21], daß er bei mehreren Gelegenheiten mündlich die Verdienſte ſeines Vorgängers rühmlichſt anerkannte. Aloys Fuchs, der eifrige Autographen-Sammler, hatte ſelbſt

---

19 Ad Majorem Dei gloriam. Einmal erſcheint auch: Deo ter optimo maximo sit laus, honor et gloria in saecula.

20 1766, Martius, 5. huius sepultus est vidaus Egregius Dom. Deus Gregorius Werner, famulus Capellae Magister Arcis Kismartoniensis, aetatis suae 65 annorum. (Pfarr-Regiſter, dem entgegen die Grabſchrift Werner's Alter mit 71 Jahren angiebt.)

21 Allg. Wiener Muſik. Zeitung. 1843. Nr. 85.

einen eigenhändigen Brief Haydn's, in welchem er sich sehr beifällig über einige Compositionen Werner's ausspricht. Haydn besaß von Werner's Compositionen 9 lateinische Lamentationen mit Orchesterbegleitung und 12 Charfreitags-Oratorien in Partitur. Am sichtbarsten zeigte sich Haydn's Verehrung dadurch, daß er aus Werner's Werken sechs Fugen mit Einleitungen für Streichquartett arrangirte und bei Artaria in Stich herausgab.[22] — Werner's Stil bewegt sich fast ausschließlich in den Künsten des Contrapunktes und steht durchaus selbstständig da. Ein Anlehnen an andere Meister ist nirgends bemerkbar und obwohl manche Stellen einen Anlauf in etwa Händel'scher oder Bach'scher Richtung nehmen, kann man doch von keiner Nachahmung sprechen; es ist überhaupt fraglich, ob Werke der beiden genannten Meister je in die Einsamkeit von Eisenstadt gedrungen sind. Bei aller Verwendung des künstlichen Satzes ist demselben doch eine warme Melodik nicht abzusprechen. Den Sängern zu Gefallen schrieb Werner allerdings nicht; nur spärlich finden sie Unterstützung durch die begleitenden Instrumente, die wieder ihren eigenen Weg gehen. Waren nun auch die einheimischen Sänger an Werner's Satz gewohnt, so setzte man doch anwesende Gäste, welche in der Blüthezeit der Kapelle häufig von Wien kamen, durch Vorlegung solcher Werke auf eine harte Probe. Sie hatten für solche denselben kurzen aber bündigen Ausspruch, den man noch in unsern Tagen in Wien bei Aufführung einer Werner'schen Messe hören konnte: „schön aber schwer." Die Charfreitags-Oratorien[23] wurzeln im pietistischen Ungeschmack

22 VI Fugen in Quartetten auf zwei Violinen, Viola und Violoncell von G. J. Werner, Weyland Kapellmeister S. D. des Fürsten N. Esterházy u. s. w. Aus besonderer Achtung gegen diesen berühmten Meister nun herausgegeben von dessen Nachfolger Joseph Haydn. Zu haben in Wien bei Artaria und Co. Verlagsnummer 1707. Angezeigt in der Wiener Zeitung 1804 und 1805.

23 Der Titel eines vielleicht einzig noch vorhandenen Textbuches (Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien) lautet vollständig: **Debbora** | Ein Weib von Gott erlieſt | als Stütze seiner Freunden | **Jahel** | ein Weib so Gott erwählt | zur Geisel seiner Feinden. | Erwiesen durch den Untergang des stoltzen Sifera | Feld-Herrn des Cananiter-Königs Jabin. | Oratorischer Weise vorgetragen und abgesungen | in Hochfürst-Esterhazyscher Schloß-Capellen bey dem | H. Grabe zu Eysenstadt, den 4. April 1760. | Die Worte

der damaligen Zeit; die Texte greifen in bombastischer Weise zu wahrhaft drastischen Mitteln; ihre musikalische Wiedergabe erwärmt sich nur selten auf solch' unerquicklichem Boden; kaum daß sich als Ganzes die fugirten Chöre hervorthun; die Arien nehmen häufig zum Verwechseln Händel'sche Anläufe, verlieren sich aber in längst veralteter Form; völlig ungenießbar aber sind die langgestreckten Recitative. Die Begleitung besteht meist nur aus Streichinstrumenten, bei einigen Oratorien sind Fagott, Posaune und Pauke verwendet. Ungleich höher stehen die Messen, welche auch in Abschriften vielfache Verbreitung fanden. Das Orchester besteht meistens aus 2 Violinen, Baß und Orgel, seltener genannt sind Oboen, Fagott, Hörner, Posaunen, Trompeten und Pauken. Wären dieselben im Instrumentalen so interessant wie im Vocalen, dabei weniger schwierig, sie würden noch heutzutage mehr gekannt sein. Dazu berechtigt sie die meisterhaft technische Behandlung der einzelnen Theile, die scharf ausgeprägten Motive und ihre contrapunktische Verarbeitung und ihre knappe, gedrungene Form, die nirgends sogenannte Lückenbüßer zuläßt. Unter der großen Anzahl kleinerer Kirchencompositionen sind viele in Eisenstadt Lieblingsstücke geworden und werden auch jetzt noch benutzt. Von den Advent-, Weihnachts- und Hirtenliedern sind viele in naivster Weise in Text und Melodie dem Volksmunde angepaßt. Als Beispiel diene

---

seynd von Antonio Tauffer, Hochfürst-Esterhazyschen Buchhaltereys-Verwandten. | Und in die Music versetzt | Durch Gregorium Werner Hochfürstl. Capell-Meister. | Neustadt, gedruckt bey Jos. Adam Fritsch. — Vorstellende: Jabel, die Obsiegerin (Sopran). Debbora, Prophetin und Richterin der Israeliter (Alto). Sisera, Feld-Herr der Cannaniter (Tenor). Barack, Feld-Herr der Israeliter (Baß). Chor der Israelitischen und Cannanitischen Soldaten. — Das Eisenstädter Musikarchiv besitzt 11, das Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien 8 geistliche Oratorien von Werner in Partitur, sämmtlich von dem früher genannten Mitgliede der fürstlich Esterházy'schen Musikkapelle, J. G. Thonner, geschrieben. Wir finden darunter (in Abkürzungen) folgende Titel: Judith und Holofernes — Job — Adam — Saul und David (1750) — Daniel — Judas Maccabaeus (1757) — Der Tod des h. Joh. v. Nepomuk — Die betrübte Tochter Zion — Fasciculus Myrhae dilectus — Tobias — Mater dolorum — Esther (1746) — Der gute Hirt — Die allgemeine Auferstehung der Todten und das letzte Gericht — Der keusche Joseph (1744).

der Textanfang eines Baßsolo, Aria pro Adventu, aus dem Jahre 1757:

„Bliz, Hagel, Mordgetümmel, Sein' Rach' an mir ausübt,
Und wann schon selbst der Himmel Bleib ich doch ungetrübt,
Maria ist mein Schürm und Schutz."

Daß Werner in der Kammermusik sich auch freier zu bewegen verstand, bewies er in einigen Partiten, Pastorellen, Orgel- und Clavierconcerten und namentlich in den schon S. 211 erwähnten, dem Fürsten Paul Anton gewidmeten 6 Symphonien und 6 Sonaten für 2 Violinen und Baß, die ersten für Kammer-, die andern als Kirchenmusik zu gebrauchen.[24] Dieses in Augsburg in Stich erschienene und im Charakter der Händel'schen Suiten angelegte Werk würde allein schon genügen, Werner's Tüchtigkeit in Beherrschung aller Gesetze der Satzkunst darzuthun. Die öftere Anzeige desselben im Wiener Diarium läßt vermuthen, daß es seinerzeit sehr gesucht war. Eine „Sinfonia für Laute, 2 Violinen und Baß" kündigt das Wiener Diarium 1731 an; Partiten in Abschrift sind von Breitkopf angezeigt[25]; auch im Privatbesitz hat sich noch manche Werner'sche Composition erhalten.[26]

Mehr aber als all' diese Werke hat Werner's Name bekannt gemacht seine schnurrige, derb-komische Behandlung populärer Stoffe, ja er ist den Lexica und den meisten Musikgelehrten

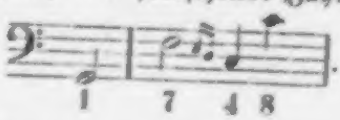
---

24 Symphoniae sex, senaeque Sonatae, quae posteriores, pro Capellis usurpandae, anteriores verò ex Cameris venirent excipiendae, à Gregorio Werner altetitulati Principis Esterhazy Capellae Magistro concinnatae, ac expositae. Ex urbe Eisenstatt, proxime ad colles Leythae in Hungaria. (Folgt die Dedication.)

25 Verzeichniß musikalischer Werke in Abschrift 1764: I. Partita, 2 Violinen, Viol., Baß, 2 Corni. — Thematischer Katalog der Abschriften 1765, Parte V: I. Partita, 2 Violinen, Viol. e Cembalo; I. Partita, 2 Violinen, Baß, 2 Corni.

26 Aloys Fuchs besaß eine Vesper und 4 Offertorien für 4 Singstimmen, 2 Violinen und Orgel (Original-Partitur). In Thalberg's Nachlaß befand sich Vesperae Brevissime, Hymnus, Antiphona, etc. Original-Partitur, 26 Blätter. Das Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien besitzt 2 Pasterellen für Cembalo oder Organo conc., 2 Violinen und Viola; Missa quasi vero, 4 Singstimmen, 2 Violinen, Orgel und Violone, Original Partitur 1759 und die erwähnten 8 Oratorien. Ferner haben die meisten geistlichen Stifte Oesterreichs Werke von Werner aufzuweisen.

eigentlich nur als Humoriſt durch dieſe borſtigen, volksthümlichen Burlesken bekannt. Werner's ſchlagfertige Contrapunktik fand da einen ergiebigen Boden, Funken zu ſprühen; der ſonſt ſo ernſte Mann wird hier förmlich ausgelaſſen und kleidet die verwegenſten Kunſtſtücke in Melodien, die in jeder modernen Operette ihren Platz ausfüllen würden. Am bekannteſten wurden folgende Buffonerien: Zwey neue und extra-luſtige muſikaliſche Tafel-Stücke 1. der Wieneriſche Tandl-(Trödel-)markt [27] (4 Singſtimmen, 2 Violinen und Baß); 2. Die Bauern-Richterwahl (5 Singſtimmen, 2 Violinen und Baß).[28] Beide erſchienen zu Augsburg in Typendruck, ebenſo im Jahre 1748: „Neuer und ſehr curios-muſikaliſcher Inſtrumental-Calender. Parthien-weiß mit 2 Violinen und Basso ò Cembalo in die zwölff Jahrs-Monate eingetheilt, und nach eines jedwedern Art und Eigenſchafft mit Bizzarien und ſeltzamen Erfindungen herausgegeben durch Gregorium Joſephum Werner. Augspurg, gedruckt und verlegt von Joh. Jacob Lotters ſeel. Erben.“ Das Werk iſt dem Grafen Franz Zichy de Vaſonkö gewidmet. Der lateiniſchen Zueignung folgt die Vorrede für den Leſer und das Inhaltsverzeichniß. In den Hauptmotiven ſehen wir hier die Eigenthümlichkeiten der Monate muſikaliſch wiedergegeben; der Jannar zeugt Kälte, der Februar bringt luſtige Faſtnachtsſtücke, der April veränderliches Wetter (vermiſchte Tonarten); im Mai flötet die Nachtigall u. ſ. f. Die Sonne rückt quartalweiſe in die vier Himmelszeichen; die Menuetts bringen durch verſchiedene Taktzahlen in beiden Theilen den Wechſel der Tages- und Nachtlänge auf Minuten; ſelbſt die herrſchende Jahreszahl gefällt ſich in greifbaren Zeichen



27 In ähnlicher Weiſe ſchrieb Reinhard Keiſer (geſt. 1739) die Oper „Der Hamburger Jahrmarkt“, 1725 aufgeführt; „Die Leipziger Meſſe, oder le bon vivant“, komiſche Oper, 1710 aufgeführt. Siehe H. M. Schletterer, Joh. Friedr. Reichardt, 1865, S. 230. — Der jubilirte P. Kämmerer Henr. Wendratſch im Stifte Göttweig erinnert ſich ſehr wohl, obigen Spaß (der Wiener Tandlmarkt) als Student mit ſeinen Kameraden öfters aufgeführt zu haben, daß ſie aber vor Lachen kaum zu Ende ſingen konnten.

28 Schletterer (Das deutſche Singſpiel, S. 151) zählt ſie zu den Vorläufern der modernen Singſpiele. Daß ſie Werner um 1760 in Wien zur Aufführung gebracht haben ſoll, bedarf wohl kaum widerlegt zu werden.

Der im musikalischen Archive zu Eisenstadt vorhandene Vorrath an Werner'schen Werken, allein schon genügend, den Fleiß und die Bedeutung dieses Mannes zu documentiren, giebt summarisch genommen folgendes Resultat: 39 Messen; 3 Requiem; 12 Charfreitags-Oratorien; 3 Te Deum; 4 Offertorien: 12 Vespern, Psalmen; Veni sancte; 16 Hymnen (zum Theil in alten Prachteinbänden); 20 Litaneien; 133 Antiphonen; 14 Regina coeli; 14 Alma redemptoris; 5 Ave Regina; 9 Salve Regina; Responsorien, Rorate coeli, Subtuum, Miserere, Lamentationen, Advent- und Weihnachtslieder für 1, 2 und mehr Stimmen; Pastorellen, Kirchensonaten, Orgelconcerte u. s. w.

Durch den Tod Werner's gelangte die Gesammtführung der Musikkapelle factisch in die Hände Haydn's; er hatte nun deren Angelegenheiten gleichzeitig in der Kirchen-, Theater- und Concertmusik zu besorgen. Seinen Gehalt von 400 Fl. rhn. hatte Fürst Nicolaus wenige Wochen nach seinem Regierungsantritte laut Decret vom 25. Juni 1762 mit 200 Fl. aufgebessert; ferner wurde ihm seit 1. Mai 1763 statt der bis dahin genossenen Officierstafel für Kost und Wein täglich 30 Kr., also 182 Fl. 30 Kr. jährlich verwilligt. Sein Gehalt betrug demnach von nun an baar 782 Fl. 30 Kr. und es lag somit der eigenthümliche Fall vor, daß der Vicekapellmeister im Gehalte höher stand als der Oberkapellmeister, der sich noch immer mit den ursprünglich ihm angewiesenen 428 Fl. bescheiden mußte. Haydn's Compositionen waren bereits weit über die Grenzen Oesterreichs gedrungen; Symphonien und Cassationen, Trios und Quartette waren in Abschriften oder gestochen in Leipzig, Paris, Amsterdam und London, den damaligen Hauptstapelplätzen des Musikalienhandels, zu finden. Nun wird sein Name zum erstenmal auch in einer auswärtigen periodischen Zeitschrift[29] unter den Musikern Wiens (speciell unter den Violinisten) genannt: „Joseph Heyden, ein Oesterreicher, Capellmeister bey dem Fürsten Esterhasi, in Sinfonien u. s. w." (im folgenden Jahre bringen dieselben Blätter, 32. Stück, 3. Febr., bereits ein vollständiges „An-

---

29 Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend (J. A. Hiller). Leipzig 1766, 13. Stück. Bericht aus Wien, August 1766.

dante del Sgr. Hayden"). Aber auch das Inland ist schon stolz auf seinen Mitbürger. Das Wiener Diarium, indem es die damals hervorragendsten Musiker Wiens, Georg v. Reutter, Leopold Hofmann, Jos. Steffan, Karl Ditters, Chevalier Gluck, Zechner (Weltpriester), v. Ordonez, Starzer, Gaßmann und Haydn bespricht, sagt über Letzteren:

„Herr Joseph Hayden, der Liebling unserer Nation, dessen sanfter Charakter sich jedem seiner Stücke eindrücket. Sein Satz hat Schönheit, Ordnung, Reinigkeit, eine feine und edle Einfalt, die schon eher empfunden wird, als die Zuhörer noch dazu vorbereitet sind. Er ist in seinen Cassationen, Quattro und Trio ein reines und helles Wasser, welches ein südlicher Hauch zuweilen kräuselt, zuweilen hebt, in Wellen wirft, ohne daß es seinen Boden und Abschuß verläßt. Die monotonische Art der Stimmen mit gleichlautenden Octaven, hat ihn zum Urheber, und man kann ihr das Gefällige nicht absprechen, wenn sie selten und in einem haydenischen Kleide erscheint. In Sinphonien ist er eben so männlich stark, als erfindsam. In Cantaten reizend, einnehmend, schmeichlerisch, und in Menueten natürlich scherzend, anlockend. Kurz, Hayden ist das in der Musik, was Gellert in der Dichtkunst ist." [30]

Wir stehen nun an einem neuen Wendepunkte in Haydn's Leben, indem er von nun an mit seiner Kapelle regelmäßig die größere Jahreshälfte in dem bereits genannten, so eben vollendeten glänzenden Sommersitz seines Fürsten zuzubringen hatte und sich die an ihn als Dirigent und Componist gestellten Anforderungen außerordentlich steigerten. Gleichzeitig aber waren ihm nun immer reichere Mittel an die Hand gegeben, um durch Zuziehung ausgezeichneter Kräfte die fürstliche Kapelle solch' einem blühenden Zustande entgegenführen zu können, daß der Ruf derselben gar bald weit über die Grenzen der Monarchie drang und Künstler und hohe und höchste Herrschaften in Menge

30 Wiener Diarium 1766, Nr. 84. Anhang: Gelehrte Nachrichten, XXVI. Stück. — Obige Zeilen sind aufgenommen in De Luca, „Das Gelehrte Oesterreich". Ein Versuch. Des ersten Bandes zweytes Stück. Wien 1778, S. 309.

herzuſtrömten, ſich von den vielgerühmten Kunſtleiſtungen der virtuoſen Kapelle ſelbſt zu überzeugen. Haydn erwarteten ſomit Jahre angeſtrengter, aber auch ruhmvoller Arbeit. Er ſtand nun auf einer Höhe, von der herab er wohl mit Befriedigung auf ſeinen bisherigen Lebenspfad zurückblicken konnte. Wir haben ihn kennen lernen als ſimplen Dorfjungen, den der Zufall in die Schule einer kleinen Provinzſtadt und von da in das Kapellhaus nach Wien führte; der ſich dann, verſtoßen und der bitterſten Noth preisgegeben, den kümmerlichſten Verhältniſſen zum Trotze durch raſtloſen Eifer und Fleiß und angeborenes Talent in eigener Schule großzog, bis er durch die aneifernde Theilnahme eines kunſtſinnigen Edelmanns und bald darauf in ſeiner erſten beſcheidenen Anſtellung als Muſikdirector auf jene Pfade hingewieſen wurde, auf denen fortan ſein Name in unvergänglichem Ruhme ſegensreich fortleben ſollte. Dies waren die erſten erwärmenden Sonnenſtrahlen eines bis dahin wenig ermuthigenden Lebens, das Haydn nun eine beneidenswerthe Miſſion übertrug. Daß er dieſe auszuführen im Stande ſei, bewies er ſchon jetzt. Nebſt ſeinem folgenſchweren Verdienſte als Schöpfer neuer Bahnen ward ihm aber auch die beſeligende Gabe zu Theil, den in ihm ruhenden Seelenfrieden durch ſeine klaren, erfriſchenden und das Gemüth unmittelbar anregenden Werke auch auf ſeine Mitmenſchen übertragen zu können und ſie Schmerz und Trauer vergeſſen zu machen. Mit ſeinen heiteren, lebensfrohen Quartetten brachte er muſikaliſchen Sinn in Familie und Haus, mit ſeinen Symphonien bewirkte er daſſelbe in größerem Kreiſe, indem er zugleich einen förmlichen Umſchwung im öffentlichen Concertleben hervorrief. Verein auf Verein bildete ſich, dieſe von Humor und Feuer durchdrungenen Schöpfungen kennen zu lernen. Unzählige frohe Stunden ſollten die Muſiker und Muſikfreunde dieſen beiden Kunſtgattungen zu verdanken haben. Haydn ſelbſt mußte dies fühlen; die freudige Stimmung, die ſeine Werke hervorriefen, mußte ihm als untrüglicher Beweis des Zaubers ſeiner Schöpfungen dienen und ihn aufmuntern zu immer höherer Vollkommenheit. Und daran ließ er es nicht fehlen. Gleich dem Gärtner, dem das Gedeihen des fruchtbringenden Bodens anvertraut iſt: ſo wußte auch Haydn ſein ihm von Gott verliehenes Talent mit liebevoller Sorgfalt zu hegen und zu pflegen; ſelbſt die einfachſte Blume,

der unscheinbarste Gedanke blieb von ihm nicht unbeachtet und immer wußte er dabei Anmuth und Wohllaut zu wahren. Den Baum, der ihm im Keime sein Dasein verdankte, schon jetzt sehen wir ihn sich zu stattlicher Höhe erheben; die Aeste breiten sich aus und unter dem kühlenden Schatten ihres üppigen Blätterschmuckes tummeln sich blühende Kinderschaaren in lustigem Reigen, von glücklich Liebenden belauscht, die von Seligkeit trunken sich in wonnigen Träumen wiegen; von heiter blickenden Greisen umringt, die in ihrem Anblicke sich verjüngt fühlend längst vergangener Tage gedenken. Und in dem saftig grünen Laubwerk beginnt es zu schwirren und sich zu regen und alle Lüfte durchzittert nur Ein Ton, der Ton seliger Freude und ungetrübter Lebenslust.

Die Schwelle von Haydn's neuer Lebensperiode überschreitend folgen wir ihm nun durch den Zeitraum eines Vierteljahrhunderts nach Esterház, dem am südlichen Ende des Neusiedler-Sees gelegenen prachtvollen Sommer-Palais des reichsten und durch glänzende geistige Eigenschaften gleich ausgezeichneten Fürsten. Dorten erwarten uns die mehr und mehr gereiften Schöpfungen des liebenswürdigsten Meisters, der im steten Verkehr mit Künstlern und hochgestellten Persönlichkeiten nun allerwärts thätig eingreift bei glänzenden Festen, im traulichen Musikzimmer des Fürsten, im Concertsaale, im Schauspiel- und Opernhause und selbst im niedlichen Marionetten-Theater, überall von seinem Fürsten geschätzt und von seinen Untergebenen wie ein Vater geliebt und verehrt.

Auf Wiedersehen also in Esterház!

Beilagen.

I.

Auszüge aus Pfarramts-Registern.

1. 1657 Februarius. Copulati sunt Caspar Haiden gebürtig im Torff Tatzen auf der Haydt, ein Purgknecht dahier, mit Elisabeth, weil. Adam Schalern, Purgers dahier und Margaretha seiner Ehewürthin eheliche Tochter. Testibus: H. Thomas Vegler und Georg Haizinger einer. (theils), H. Paul Hainz und Wilhelm Süeß andern Theils. (Pfarr-Reg. Hainburg.)

2. 1687, 23. Nov. ist copulirt werden Thomas Hayrn, ein junger Gesell, und seines Handtwerks ein Wagner, deß Ehrbarn Caspar Hayrn, gewesten Bürger allhier, undt Elisabeth seines Eheweibs, Becker sel. Ehelicher Sohn, mit Jungfrau Catharina, deß Anthonj Blanninger und seines Eheweibs Ehel. Tochter. (Pfarr-Reg. Hainburg.)

3. 1701, 4. Sept. † Thomas Hayden, Burger des Innern Raths, undt Wagner Maister allhier zu Hainburg. (Pfarr-Reg. Hainburg.)

4. 1702, 8. Januar. Es seindt copulirt werden der Ehrengeachte Junge Gesell Mathias Seefranz ein Waagner, des Adam Seefranz burgerl. Wagner Maister zu Prugg an d. Leytta, noch im Leben undt Maria dessen Ehe Würthin seel. ehel. Sohn. Mit d. Tugendtsj. Wittib Catharina des Weyl. Ehren Vesten undt wohl Weisen Hrn. Thoma Hayden des Innern Raths undt Wagner Maister allhier zu Hainburg seel. verlassene Ehefrauen. (Pfarr-Reg. Hainburg.)

5. 1739, 17. Mai. † Frau Catharina Seefranzin, burgerl. Waagner Maisterin albier, ihres Alters 68 Jahr. (Pfarr-Reg. Hainburg.)

6. Januarj	Infantes	Parentes	Patrici	Locus
d. 31. 1699.	Mathias	Thomas Haydn Catharina, uxor	Greger Piernhardt, Eva Rosina, uxor	Hainburg

(Pfarr-Reg. Hainburg.)

7. 1707, 10. Nov. ist getaufft werden Maria. Par. Lorenz Keller, mitnachbar albier, ux. Susanna. Pat. Georg Pierg mitnachbar albier, ux. Sibilla. Nerraw. (Pfarr Reg. Nehrau.)

8. 1728, 24. Nov. Ist copuliert worden der Ehren geachte Junggesell Mathias Hein Burger und Wagner Maister allhier, des Ehrn geachten Thoma Hein, gewester burgl. Wagner Maister in der Statt Heimburg und Catharina dessen Ehewürthin beede Eheleibl. Sohn mit der Tugent Samben Jungfrau Maria Kollerin des Ehrn geachten Lorentz Koller gewester Marckht Richter alhier und Susanna dessen Ehewirthin beede Eheleibl. Tochter. (Pfarr-Reg. Rohrau.)

9. Taufe Joseph Haydn's:

Dies et Mens.	Infantes	Parentes	Patrini.	Baptizans	Locus
1. Aprilis. 1732.	Franciscus Josephus fil. legit.	Mathias Haiden bürgl. Wagnerm. zu Rohrau. Und Anna Maria uxor ejus.	Ehr. Josephus Hoffmann, Herrschaftl. Bestand-Müller zu Gerhaus et Catarina. Dña uxor ej.	ego supra	Rohrau

(Taufender Priester): Andreas Julio Scheckovitz p. t. Parochiae Provisore et Administratore zu Rohrau. (Pfarr-Reg. Rohrau.)

10. 1754, 25. Febr. ist zu Rohrau conducirt und begraben worden des allhiesigen Herrn Marckht Richter Mathiä Haiden, bürgerl. Wagnermeisters Maria Anna Seine Ehefrau. Ihres Alters 44 Jahre. (Pfarr-Reg. Rohrau.)

11. 1729, 9. Febr. (getauft): Maria Anna Aloysia Apollonia. (Eltern): Joannes Petrus Keller, hoffb. Perruquenmacher, Maria Elisabetha, uxor. (Pathen): Anna Maria Glasin, Franciscus Glas, kais. Pertier. (Pfarr-Reg. St. Stephan, Wien.)

12. 1760, 26. Novembris. cop. sunt: Der Hochgeerthe Hr. Joseph Hayden, Music-Directer bey titl. Hrn. Grafen v. Marzin, ledig, von Rohrau bey Brugg gebürtig, des Hrn. Mathias Hayden, eines Wagnermeisters, und Anna Maria ux: sel. Ehel. Tochter (sic!). Mit der Hochgeehrt- und Tugendreichen Jgfr. Maria Anna Kellerin, allhier gebürtig, des Hrn. Johann Peter Keller, Hofbefreyten Peruquenmachers, und Elisabetha ux. Ehel. Tochter. Testes:-Hr. Carl Schuncke, bürgl. Steinmetzmeister allhier und Hr. Anton Buchholtz bürgerl. Markt-Richter.

Dispensati in tribus denuntiationibus Authoritate Ordinaria, deposito utrinque Libertatis juramento. (Pfarr-Reg. St. Stephan, Wien.)

13. 1800, 20. März. Nr. 83, Stadt † Haydn Anna Maria des Joseph von Haydn berühmten Kapelmeister et doctor Music Gemahlin, 70 Jahre. Beerdigt am 22. Nachmittags. (Pfarr-Reg. Baden bei Wien.)

14. 1763, 14. Sept. ist begraben worden der gottseel: Mathias Hayden gewester Marckht-Richter alhier, aetatis 65 annorum reliquit viduam Mariam Annam. Pfarr-Reg. Rohrau.)

II.

Autobiographische Skizze von Joseph Haydn.[1]

Mademoiselle!

Sie werden es mir nicht für übel nehmen, wan ich Ihnen ein allerhand Mischmasch ob dem obverlangten einhändige: solche Sachen ordentlich zu beschreiben, fordert Zeit, diese habe ich nicht, derentwegen getraute ich mich nicht an Mons. Zoller selbst zu schreiben, bitte derwegen um Vergebung:

ich übersende nur einen rohen Aufsatz, den weder Ehr noch Ruhm sondern die allzugroße Güte und überzeugende Zufriedenheit einer so gelehrten Nationalgesellschaft über meine bisherigen Werke veranlasset mich dero begehren zu willfahren.

Ich wurde gebohren Anno 1733 den letzten März in dem Marktflecken Rohrau in Unterösterreich bei Prugg an der Leytha. Mein Sel. Vatter war seiner Profession ein Wagner und Unterthan des Grafen Harrachs, ein von Natur aus großer Liebhaber der Musik. Er spielte ohne eine Note zu kennen die Harpfe, und ich als ein Knabe von 5 Jahren sang ihm alle seine simple kurze Stücke ordentlich nach, dieses verleitet meinen Vatter mich nach Haimburg zu dem Schul Recter meinen Anverwandten zu geben, um allda die musikalischen Anfangs Gründe sammt anderen jugentlichen Nothwendigkeiten zu erlehrnen. Gott der Allmächtige (welchem ich alleinig so unermessene Gnade zu danken) gab

---

1 Im Jahre 1778 erschien zu Wien „Das gelehrte Oesterreich. Ein Versuch". Schon verdem waren erschienen „Das erste gelehrte Lexicon" (1776) und die erste National-gelehrte Zeitung unter dem Titel: „Oesterreichs gelehrte Anzeigen" (1777), alle drei herausgegeben von De Lucca. In Betreff dieser Unternehmungen scheint Haydn umgehend aufgefordert worden zu sein, seine Autobiographie einzusenden und er schrieb demzufolge obigen Brief, der dann sammt dem von Haydn selbst unrichtig angegebenen Geburtsjahr im Auszuge zu seiner Biographie benutzt wurde in vorerwähntem „Das gelehrte Oesterreich", des 1. Bandes 3. Stück, 1778, S. 309. — Ein gewisser Jos. Ferdinand Weigl veröffentlichte zuerst Haydn's Brief (von dem er das Original in Händen hatte) in der „Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur und Mode", 1836, 4. Quartal Nr. 156, S. 1241 ff. unter der Aufschrift: „Ein Brief von Joseph Haydn." (Das fehlende Datum wird mit dem Jahre 1776 oder 1777 zu ersetzen sein.) Dieser Brief erschien dann wieder abgedruckt in der „Europa" von Lewald (1837), im „Echo" (1857), „Iris" (1858), in Nohl's „Musikalische Briefe" (1867). — Man erzählt, daß einst ein junger Mann sich dem Fürsten Nicolaus Esterházy vorstellte, um eine Anstellung zu erbitten; um desto sicherer zu gehen, glaubte er, dem Fürsten Haydn's Brief anbieten zu müssen. Der Fürst aber, just übel gelaunt, bedeutete dem Manne, er solle sich zum † scheren. — Zu obigem Abdruck diente als Vorlage die erste Veröffentlichung des genannten J. F. Weigl.

mir besonders in der Musik so viele Leichtigkeit indem ich schon in meinem 6. Jahr ganz dreist einige Messen auf dem Chor herabsang, auch etwas auf dem Klavier und Violin spielte.

in dem 7. Jahre meines alters hörte der Sel. Herr Kapell Meister von Reutter in einer Durchreise durch Haimburg von ungefähr meine schwache doch angenehme Stimme, Er nahme mich alsogleich zu sich in das Capell Hauß, allwo ich nebst dem Studiren die Singkunst, das Clavier und die Violin von sehr guten Meistern erlernte. ich sang allda sowohl bei St. Stephan als bei Hof mit großem Beifall bis in das 18. Jahr meines Alters den Sopran. Da ich endlich meine Stimme verlohr, mußte ich mich in unterrichtung der Jugend ganzer acht Jahr kummerhaft herumschleppen (durch dieses Elende Brod gehen viele Genie zu Grund, da ihnen die Zeit zum Studiren mangelt), die Erfahrung lehrte mich leider selbst, ich würde das wenige nie erworben haben, wann ich meinen Compositions Eyfer nicht in der Nacht fortgesetzt hätte, ich schriebe fleißig, doch nicht ganz gegründet, bis ich endlich die Gnade hatte von dem berühmten Herrn Porpora (so damal in Wien war) die höhere Fundamente der Setzkunst zu erlernen: endlich wurde ich durch Recomendation des seligen Herrn von Fürnberg (von welchem ich besondere Gnade genosse) bei Herr Grafen von Morzin als Directeur, von da aus als Capellmeister bei Sr. Durchl. dem Fürsten [Esterhazy] an und aufgenommen, allwo ich zu leben und zu sterben mir wünsche.

Unter andern meiner Werke haben folgende den meisten Beifall erhalten: Die Opera: „Le Pescatrici". — „L'incontro improviso", welche in Gegenwart Ihro k. k. Majestät ist aufgeführet worden. — „L'infedeltà delusa". — Das Oratorium: „Il ritorno di Tobia" in Wien aufgeführt.

Das „Stabat Mater", über welches ich von einem guten Freund die Handschrift unsers großen Tonkünstlers Hasse mit untersetzten Lobsprüchen erhalten. Eben diese Handschrift werde ich zeit Lebens wie Gold aufbehalten nicht des Inhalts sondern eines so würdigen Mannes wegen.

In dem Kammerstyl habe ich außer den Berlinern fast allen Nationen zu gefallen das Glück gehabt, dieses bezeugen die öffentlichen Blätter, und die an mich ergangenen Zuschriften: mich wundert nur, daß die sonst so vernünftigen Herrn Berliner in ihrer Kritik über meine Stücke kein Medium haben, da sie mich in Einer Wochenschrift bis an die Sterne erheben, in der andern 60 Klafter tief in die Erde schlagen, und dieses ohne gegründeten warum: ich weiß es wohl; weil sie ein und andere meiner Stücke zu produciren nicht im Stande, solche wahrhaft einzusehen aus eigenlieb sich nicht die Mühe geben, und anderer Ursachen mehr, welche ich mit der Hülf Gottes zu seiner Zeit beantworten werde: Herr Kapellmeister von Dittersdorf aus Schlesien schrieb mir unlängst mit Bitte mich über ihr hartes Verfahren zu rechtfertigen, ich antwortete aber demselben, daß eine Schwalbe keinen Sommer mache, vielleicht wird denenselben von unpartheyschen der Mund mit nächsten so gestopft, als es ihnen schon einmal wegen der Monotonie ergangen. Ueber alles das aber bemühen sie sich äußerst alle meine Werke zu bekommen, ein

welcher mich der k. k. Gesandte zu Berlin Herr von Baron Swieten diesen verflossenen Winter, als derselbe in Wien war, versicherte: genug hievon.

Liebe Mademoiselle Leonore! Sie werden also die Güte haben, dem Mons. Zeller nebst höflicher Empfehlung gegenwärtiges Schreiben seinem einsichtsvollen Gutachten überlassen: mein grösster Ehrgeiz bestehet nur darin, vor aller Welt, so wie ich es bin, als ein rechtschaffener Mann angesehen zu werden.

Alle Ihre Erkenntnisse nehme ich Gott dem Allmächtigen, welchem allein für solche zu danken habe: mein Wunsch sey nur dieser, weder meinen Nächsten, noch meinen gnädigsten Fürsten, viel weniger barmherzigen Gott zu beleidigen:

Übrigens verbleibe mit aller Hochachtung Mademoiselle

Dero aufrichtigster Freund und Diener

Joseph Haydn.

III.

Verzeichniss der in Wien in den Jahren 1740—1766 aufgeführten italienischen Opern, Serenaden, Feste teatrali und Kammer-Cantaten.[1]

1740.

Faschingsonntag. **Introduzione per un ballo villanello.** Musik v. Bonno. Bei Hof aufgef. von d. Erzherzoginnen Mar. Theresia, Marianne u. den Hofdamen.

14. Mai. **La generosa Spartana,** Serenata per musica, Text v. Abb. Pasquini, Musik v. Ginl. Bonno. Im kais. Lustschlosse Laxenburg zum Namenstage der Erzherzogin Maria Theresia.

26. Juli. **I Lamenti d'Orfeo.** Festa di camera a 2 voci v. Pasquini, Musik v. Wagenseil. In der inneren Burg.

28. Aug. **Zenobia.** Dramma per mus. v. Metastasio, Musik v. Predieri. Balletmusik von Nic. Matteis. In der kais. Favorita, zum Namenstage der Kaiserin Elisabeth Christine.

1. Oct. **Il Natale di Giove.** Azione teatrale in 1 atto v. Metastasio, Musik v. Bonno. Kais. Favorita, aufg. von 2 Erzherzoginnen, Fürst Carlo di Lorrena, 1 Hofdame und 1 Cavalier.

1741.

L'amor prigioniero. Componimento dram. in 1 atto a 2 voci v. Metastasio, Musik v. Reutter. Auf d. kais. Privatbühne.

---

1 Nach den Aufzeichnungen des verstorbenen Herrn Dr. Leopold Edlen von Sonnleithner, ergänzt durch Auszüge aus dem Wiener Diarium &c. &c.

1742.

3. Febr. Eine neue Welsche gesungene Opera, aufgef. im neu erbauten Theater nächst der Burg.

1743.

19. Jan. **l'Olimpiade.** Dram. per mus. Theater n. d. Burg.

13. März. **Il vero omaggio.** Comp. dram. in 1 atto a 2 voci v. Metaſtaſio, Muſik v. Bonno. Schäferey, zum Geburtstage d. Erzh. Joſeph.

16. Oct. **l'Asilo d'Amore.** Dram. per mus. Th. n. d. Burg.

16. Dec. **Constantinus,** durch die Kraft des Kreuzes des Maxentii Beſieger. Lat. Schauſpiel mit Zwiſchenmuſik, Tänzen und Schlachten. Muſik v. Reutter. Aufg. im k. k. acad. Collegio Soc. Jesu von den Schülern in Gegenwart d. Hofes.

1744.

8. Jan. **Ipermnestra.** Dram. per mus. in 3 atti v. Metaſtaſio, Muſik v. J. A. Haſſe. Tänze v. Hilverding. Muſik zur Licenza v. Perlieri, zu den Tänzen v. Holzbauer. Zuerſt aufg. im Hofzirkel dann im alten Hofopernhauſe, zur Vermählungsfeier der Erzherzogin Mar. Anna u. Herzog Karl v. Lothringen, wiederholt zum 3. mal am 25. Jan. (Letzte Vorſtellung im alten Hofopernhauſe, nachm. Redoutenſälen.)

La Danza, Cant. a 2 voci. Text v. Metaſt., Muſik v. Bonno. Bei Hof.

Catone in Utica. Dramma per musica. Th. n. d. Burg.

1745.

4. Oct. **La Contesella trionfante.** Dram. p. mus. Theater n. d. Burg.

1746.

Im Carneval. **Gianguir.** Parte I u. II. (Text v. Apoſt. Zeno (?), Muſik v. Caldara (?).)

21. April. **Arsace.** Dram. per mus. in 3 atti.

14. Mai. **Ariodante.** Dram. per mus. Tänze v. A. Philtois. Th. n. d. Burg. Zum Geburtstage d. Kaiſerin Mar. Thereſia.

27. Juli. **Aralinda.** Dramma per mus. con 3 Balli. Zum Namenstage d. Erzherzogin Mar. Anna.

2. Oct. **Semiramide.** Dram. per mus. in 3 atti. Tänze v. Ant. Philtois. Th. n. d. Burg.

4. Oct. **Artaserse.** Dram. per mus. con 3 Balli. Text v. Metaſtaſio. Zum Namenstage des Kaiſers Franz I.

15. Oct. **La Clemenza di Tito.** Dram. per mus. v. Metaſtaſio, Muſik v. Wagenſeil. Zum Namenstage d. Kaiſerin. (Wiederholt am 26.)

La serva Padrona. Intermézzo musicale. Muſik v. Pergoleſe (?). Th. n. d. Burg.

Il Pittore. Intermézzo musicale Th. n. d. Burg.

1747.

13. Mai. **Arminio.** Dram. per mus. Muſik v. Haſſe, Ballettmuſik v. Holzbauer. Theater n. d. Burg. Zur Geburtsfeier der Kaiſerin.
19. Oct. **La conſtanza sopra tutto.** Dram. per mus. Th. n. d. Burg. Namensfeier der Kaiſerin.

1748.

14. Mai. **La Semiramide riconosciuta.** Dram. per mus. in 3 a. von Metaſtaſio, Muſik v. Gluck. Th. n. d. Burg. Geburtsfeier d. Kaiſerin (wiederholt am 15., 19., 25. Mai u. 5. Juni. Semiramide — Sgra. Vittoria Tesi).
26. Juni. **Il Protettore alla moda.** Luſt. muſik. Schauſpiel. Th. n. d. Burg.
11. u. 21. Aug. **Alessandro nell' Indie.** Dram. per mus. in 3 a. v. Metaſtaſio, Muſik v. Wagenſeil. Th. n. d. Burg.
12. Aug. **La Nobiltà immaginaria.** Dram. per mus. Th. n. d. Burg.
28. Aug. **Lauzippo.** Favola pastorale in 3 atti. Muſik v. Haſſe. Geburtstag d. verw. Kaiſerin Eliſabeth Chriſtine.
29. Sept. **La Fata maravigliosa.** Dram. per mus. Th. n. d. Burg.
4. Oct. **Il Siroe.** Dram. per mus. in 3 atti. Muſik v. Wagenſeil. Th. n. d. B. Namensfeſt des Kaiſers.
27. Oct. u. 25. Nov. **Il Demetrio.** Dram. p. mus. in 3 atti. Muſik v. Bald. Galuppi. Th. n. d. Burg. Namenstag d. Kaiſerin Mar. Thereſia.

1749.

Carneval. **L' Alaserse.** Dram. per mus. v. Metaſtaſio, Muſik v. Galuppi. Th. n. d. Burg.
14. Mai. **L' Olimpiade.** Op. v. Metaſtaſio, Muſik v. Wagenſeil. Geburtsfeier der Kaiſerin M. Thereſia.
28. Aug. **Achille in Sciro.** Dram. p. mus. in 3 atti v. Metaſtaſio, Muſik v. Nic. Jomelli. Th. n. d. Burg. Geburtsfeier d. verw. Kaiſerin.
— **Augurio di felicità.** Cantata à 3 voci v. Metaſtaſio, Muſik v. Reutter. In Schönbrunn von den 3 Erzherzoginnen Marianna, Mar. Chriſtine u. Mar. Eliſabeth, zur Geburtsfeier ihrer Großmutter der verw. Kaiſerin.
4. Oct. **Ezio.** Dram. per mus. v. Metaſtaſio, Muſik v. Jomelli. Th. n. d. Burg. Namenstag d. Kaiſers.
La Merope. Dram. per mus. Text v. Metaſtaſio, Muſik v. Jomelli.
Catone in Utica. Dram. per mus. v. Metaſtaſio, Muſik v. Jomelli.

1750.

30. März. **L' Andromaca.** Dram. p. mus in 3 atti, Muſik v. verſch. Componiſten. Th. n. d. Burg.

14. Mai. **Antigone.** Dram. p. mus. Musik v. Wagenseil. Th. in Schönbrunn, Geburtsfeier der Kaiserin.

— **La riapertura tenerezza.** Comp. dram. v. Metastasio, Musik v. Reutter. Beide in Schönbrunn, durch 3 Erzherzoginnen, zum Namenstag d. Kaiserin.

25. Juli. **Euridice.** Favola pastorale per musica in 2 parti. Musik v. versch. Componisten. Namenstag d. Erzherzogin Marianna.

29. Aug. (u. 8. Oct.) **Armida placata.** Dram. p. mus. in 2 atti. Th. n. d. B. Geburtstag d. verw. Kaiserin.

4. Oct. **Velocasse.** Dram. p. mus. Schönbrunn. Namensfest d. Kaisers (14. u. 21. Oct. wiederholt im Th. n. d. Burg).

8. Dec. **Vincislao.** Dram. p. mus. in 3 atti. Musik v. Wagenseil. Th. n. d. Burg. Freier Eintritt. Zum Geburtstage des Kaisers.

1751.

Il re pastore. Dram. p. mus. in 3 atti v. Metastasio, Musik v. Penne. Bei Hofe in Schönbrunn. (Es sangen Graf Pergen, d. Ehrenfräulein Frankenberg, Metzenberg, Lamberg u. Kollowicz.)

1752.

13. Mai. **L' Eroe cinese.** Dram. per mus. in 3 atti v. Metastasio. Musik v. Penne. In Schönbrunn zur Geburtsfeier d. Kaiserin. (Es sangen Fürst v. Taxis u. die vorgenannten Damen.) Wiederholt am 3. Juli zum 4. und letztenmale bei Hofe.

Andromaca. Dram. per mus. in 3 atti. Musik v. David Perez. Th. n. d. Burg.

Alessandro severo. Festa di camera von Abbate Pasquini, Musik v. Penne. Bei Hofe.

1753.

15. Oct. **La Clemenza di Tito.** Dram. p. mus. in 3 atti v. Metastasio, Musik v. Andrea Adolfati. Th. n. d. Burg. Namenstag d. Kaiserin.

1754.

8. Dec. **Il Tributo di rispetto e d'amore.** Compon. dram. in 1 atto v. Metastasio, Musik v. Reutter. In der Burg von 3 Erzherzoginnen. Zum Geburtsfeste des Kaisers.

Le Cinesi. Azione teatrale con balli v. Metastasio, Musik v. Gluck. Theater n. d. Burg. (Vorher in Schloßhof beim Prinzen v. Sachsen-Hildburghausen.)

1755.

13. Mai. **La Danza.** Comp. dram. à 2 voci v. Metastasio, Musik v. Gluck. In Laxenburg zum Geburtsfest der Kaiserin, dann im Th. n. d. Burg. (Es sangen Sgra. Cattarina Gabrielli und Karl Friberth.)

Juni. **Le Cacciatrici amanti.** Dram. per mus. à 4 voci. Muſik von Wagenſeil. Bei Hofe.

Nov. **La Gara.** Comp. dram. in 1 atto v. Metaſtaſio, Muſik v. Reutter. Bei Hofe, z. Anlaß d. Entbindung d. Kaiſerin. Erzh. Marianna u. 2 Hofdamen ſangen.

8. Dec. **L' innocenza giuſtificata.** Pastorale in 1 atto, nach Metaſtaſio zuſammengeſtellt, Muſik v. Gluck. Th. n. d. Burg.

1756.

Il sogno. Compos. dram. in 1 atto v. Metaſtaſio, Muſik v. Reutter. Bei Hofe. (Erzherzogin Marianna und 2 Hofdamen.)

Mai. **L' amor prigioniero.** Dram. p. mus. Muſik v. verſch. Componiſten. Th. n. d. Burg.

Aug. **L' innocenza giuſtificata,** Muſik v. Gluck (neu in Scene geſetzt.)

Dec. **Il re pastore.** Dram. p. mus. in 3 atti v. Metaſtaſio, Muſik v. ad. Theater n. d. Burg. Geburtsfeier des Kaiſers.

1757.

Il Sogno. Comp. dram. v. Metaſtaſio, Muſik v. Reutter. Bei Hofe. (Erzherzogin Marianna und 2 Hoffräulein.)

Il mercato di Malmantile. Op. comique, Muſik v. Giuſeppe Scarlatti. Th. n. d. Burg.

L' isola disabitata. Op. com., Muſik v. G. Scarlatti.

1758.

Carneval. **Ifigenia in Tauride.** Dram. serio p. mus. in 3 atti, Muſik von Tommaſo Traetta. Th. n. d. Burg.

1759.

Carneval. **Ifigenia in Tauride.** Wiederholt.

La serva scaltra. Op. buffa. Muſik v. Giuſ. Scarlatti. Th. n. d. Burg.

1760.

8. Oct. **Alcide al bivio.** Festa teatrale in 1 a., Muſik v. Haſſe.

— **Tetide.** Serenata in 1 a. v. G. Migliavacca, Muſik v. Gluck. Beide im großen Redoutenſaale zur Vermählung Erzh. Joſeph II. mit Prinzeſſin Iſabella von Bourbon († 1763). Es ſangen Sgre. Cat. Gabrielli, Maria Pinelli, Tereſa Giacomazzi; Sgri. Manzueli, Carlo Carlani.

Issipile. Dram p. mus. in 3 a. v. Metaſtaſio, Muſik v. G. Scarlatti. Th. n. d. Burg.

I Tintaridi. Dram. p. mus. in 3 a., Muſik v. Tom. Traetta. Th. n. d. Burg.

La Clemenza di Tito. Dram. p. mus. in 3 a. v. Metaſtaſio, Muſik v. Giuſ. Scarlatti. Th. n. d. Burg.

1761.

3. Jan. **Armida.** Op. seria in 3 a., Muſik v. Traetta. Th. n. d. Burg.

1762.

24. März. **Promteo assolato.** Serenata, Muſik v. Wagenſeil. Bei Hofe.

27. April. **Il Trionfo di Clelia.** Dram. p. mus. in 3 a. v. Metaſtaſio, Muſik v. Haſſe. Bei Hofe, aus Anlaß der Entbindung d. Erzherzogin Iſabella (20. März). 13. Mai wiederh. zur Geburtsfeier d. Kaiſerin.

5. Oct. **Orfeo ed Euridice.** Dram. per mus. in 2 atti von Ranieri di Calzabigi. Muſik v. Gluck. Ballette von Gaſpare Angielini. Th. n. d. Burg. (Es ſangen Sgra. Bianchi — Euridice; Sgre. Guadagni — Orfeo; Sgra. Gabrieli-Clavarau — Amore.)

1763.

Carneval. **Artaxerxes.** Dram. p. mus. in 3 a. v. Metaſtaſio, Muſik v. Scarlatti. Th. n. d. Burg.

Zenobia. Dram. p. mus. in 3 a. v. Metaſtaſio, Muſik v. Haſſe.

14. Mai. **L' Isola disabitata.** Azione teatrale in 1 a. v. Metaſtaſio, Muſik von G. Scarlatti. Bei Hofe. Zum Geburtsfeſt d. Kaiſerin.

4. Oct. **Ifigenia in Tauride.** Dram. p. mus. in 3 a., Muſik v. Traetta. In Schönbrunn. Zum Namensfeſt d. Kaiſers.

Dez. **Ezio.** Dram. p. mus. in 3 a. v. Metaſtaſio, Muſik v. Gluck.

1764.

April. **Egeria.** Festa teatrale in 1 atto v. Metaſtaſio, Muſik v. Haſſe. Bei Hof. Zur Krönung des Erzh. Joſeph II. als r. König (3. April) aufg. von 4 Erzherzoginnen, Erzherzog Leopold tanzte den Cupido. Wiederholt im Th. n. d. Burg von d. Mitgliedern d. Theaters.

Juli. **Alcide negli orti esperidi.** Dram. p. mus. v. Marco Coltellini, Muſik v. Francesco Majo. Th. n. d. Burg.

L' Olimpiade. Dram. p. mus. in 3 a. v. Metaſtaſio, Muſik von Florian Gaßmann. Th. n. d. Burg.

Il mercato di malcantile. Dram. gioc., Muſik v. Dom. Fiſchietti. Th. n. d. Burg.

Ezio.
Orfeo ed Euridice. } Wiederholt.

1765.

23. Jan. **Il Parnasso confuso.** Festa teatrale in 1 atto v. Metaſtaſio, Muſik v. Gluck.

— **Il Trionfo d'amore.** Festa teatr. in 1 a. v. Metaſtaſio, Muſik v. Gaßmann. Aufgef. von den Mitgliedern des Theaters n. d. Burg.

Beide in Schönbrunn. Zur Vermählungsfeier des Erzh. Joſeph II. mit Maria Joſepha v. Baiern († 1767). (In Gluck's Feſtmuſik ſangen die Erzherzoginnen Mar. Eliſabeth, Amalie, Joſepha, Karoline; am Clavier: Erzherzog Leopold; beim Tanz: Erzherzoge Maximilian u. Ferdinand u. Prinzeſſin Antonie; als Schäfer u. Schäferinnen tanzend: die jungen Grafen Franz u. Johann v. Clary, Xavier v. Auersperg, Friedrich v. Fürſtenberg; die jungen Gräfinnen Thereſe u. Chriſtiane v. Clary; Chriſtine u. Pauline v. Auersperg.)

30. Jan. **Telemaco, ossia l'Isola di Circe.** Dram. p. mus. in 2 a., Muſik v. Gluck. Th. a. d. Burg (bei freiem Eintritt).

Febr. **Gli stravaganti.** Op. buffa in 2 atti, Muſik v. G. Scarlatti. Bei Hofe.

Am 18. Auguſt ſtarb Kaiſer Franz I. in Innſpruck und blieben die Theater geſchloſſen bis Oſtermontag 1766.

IV.

Lehrbücher aus Jos. Haydn's Nachlass.

1. Gradus ad Parnassum, sive Manuductio ad compositionem Musicae regularem; methodo nova, ac certa, nondum ante tam exacto ordine in lucem edita. Elaborata a Joanne Josepho Fux. Viennae Austriae. Typis Joannis Petri Van Ghelen. 1725.
2. Der vollkommene Kapellmeiſter, das iſt gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wiſſen, können und vollkommen inne haben muß, der einer Kapelle mit Ehren und Nutzen vorſtehen will. Zum Verſuch entworfen von Johann Mattheſon. Hamburg, 1739.
3. Kern melodiſcher Wiſſenſchaft, beſtehend in den auserleſenſten Haupt- und Grund-Lehren der muſikaliſchen Setz-Kunſt oder Compoſition, als ein Vorläufer des vollkommenen Kapellmeiſters. Ausgearbeitet von Joh. Mattheſon. Hamburg, 1737.
4. Joh. Mattheſon's große General-Baß-Schule oder exemplariſche Organiſten-Probe. Zweite, verbeſſerte und vermehrte Auflage. Hamburg, 1731. (Die erſte Auflage erſchien unter dem Titel: Exemplariſche Organiſten-Probe im Artikel vom General-Baß ꝛc. Hamburg, 1719.)
5. Friedrich Erhardt Niedtens muſikaliſche Handleitung zur Variation des Generalbaſſes ꝛc. Zweite Auflage. Verbeſſert, vermehret ꝛc. durch Joh. Mattheſon. Hamburg, 1721. (Die erſte Auflage unter dem Titel: Handleitung zur Variation ꝛc. erſchien 1706.)

6. Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik. Von Friedrich Wilhelm Marpurg. Berlin, 1759.
7. Handbuch bei dem Generalbasse und der Composition ꝛc. von Fr. Wilh. Marpurg. Berlin 1755.
8. Anfangsgründe der Theoretischen Musik. Von Fr. Wilh. Marpurg. Leipzig, 1757.
9. Die Kunst, das Clavier zu spielen. Durch den Verfasser des Kritischen Musikus an der Spree. [Fr. Wilh. Marpurg.] Zweite Auflage. Berlin, 1751. (Die erste Auflage erschien 1750.)
10. Anleitung zum Clavierspielen ꝛc. von Fr. Wilh. Marpurg. Zweite verbesserte Auflage. Berlin 1765. (Die erste Auflage erschien 1755.)
11. Treulicher Unterricht im General-Baß ꝛc. von D. K. [David Kellner.] Hamburg 1732. Dasselbe Werk in vierter Auflage, (Verfasser genannt). Hamburg 1767. 5. Auflage mit einer Vorrede des Hrn. Daniel Solanders, Prof. Jur. Pair. et Rom. Upsal. ebendaselbst 1773 ꝛc.
12. General-Baß in drei Accorden, gegründet in den Regeln der alt- und neuen Autoren ꝛc. von Joh. Friedrich Daube. Leipzig, 1756.
13. Gänzlich erschöpfte mathematische Abtheilungen des diatenisch-chromatischen, temperirten Canonis Monochordi etc. von Joh. Georg Neidhardt. Königsberg, 1732.
14. Fundamenta Partiturae in compendio data, das ist: Kurtzer und gründlicher Unterricht, den General-Baß, oder Partitur, nach denen Regeln recht und wohl schlagen zu lernen. In den Druck gegeben von Matthaeo Gugl, Hoch-fürstl.-Salzburgischen Dom- und Stifft-Organisten. Augspurg und Insprugg, 1757. (Die erste Auflage erschien in Salzburg 1719.)
15. Primae lineae musicae vocalis, das ist: kurtze, leichte, gründliche und verbesserte Anweisung in Frag und Antwort über Singkunst ꝛc. von M. Joh. Samuel Beyern, Cantore und Chori musici Directore zu Freyberg. Dresden u. Freyberg, 1730. (Die erste Auflage erschien 1708.)
16. Scala Jacob ascendendo, et descendendo, Das ist: Kürtzlich, doch wohlgegründete Anleitung, und vollkommener Unterricht, die edle Choral-Music denen Regeln gemäß recht aus dem Fundament zu erlernen. Von Jos. Joachim Benedicto Münster, J. C. Not. Publ. und Regente Chori in der kayserl. Gränitz-Stadt Reichenhall in Ober-Bayern. Zweite Auflage, Augspurg 1756. (Die erste Auflage erschien 1743.)
17. Kurtze Anführung zum General-Baß ꝛc. Allen Anfängern des Clavieres zu nützlichem Gebrauch zusammengesetzet. 2. Edition. Leipzig 1733.
18. Johann Beerens weiland hochfürstl. sächsisch-Weissenfelsischen Concert-Meisters und Cammer-Musici „Musicalische Discurse" durch die Principia der Philosophie deducirt und in gewisse Kapitel eingetheilt ꝛc. —

Nebſt einem Anhang von eben dieſem Autore, genannt: Der muſikaliſche Krieg zwiſchen der Compoſition und der Harmonie. Nürnberg, 1719.

19. Der General-Baß in der Compoſition, von Joh. David Heinichen. Dresden, 1728. (Dieſer zweiten, vermehrten u. verbeſſerten Auflage lag ein früheres Werk zu Grunde: Neu erfundene und gründliche Anweiſung ꝛc. Hamburg, 1711.)

20. Athanaſii Kircheri Neue Hall- und Tonkunſt, deutſch von Agatho Curiense. Nördlingen, 1684. (Die Originalſchrift erſchien 1673 unter dem Titel: Phonurgia nova.

21. Vermehrter, und nun zum drittenmal in Druck beförderter „Kurtzer jedoch gründlicher Wegweiſer, vermittelſt welches man nicht nur allein aus dem Grund die Kunſt die Orgel recht zu ſchlagen, ſondern auch weiland Hrn. Giacomo Carisſimi Singkunſt und leichte Grund-Regeln ꝛc. zu finden ſeyn. Mit in Kupfer geſtochenen Procambulis ꝛc. (Aus dem Italieniſchen ins Deutſche überſetzt.) Augspurg, 1636. — Dasſelbe Werk unter dem Titel: Herrn Giacomo Carisſimi leichte Grundregeln zur Sing-Kunſt, ſammt einer nöthigen Anweiſung die Orgel recht zu ſchlagen, beſonders was den General-Baß betrifft. Zum ſechstenmal herausgegeben. Augspurg, 1753.

V.

Jos. Haydn's Anſtellungsdecret als fürſtl. Eſterházy'ſcher Vice-Capellmeiſter.[1]

Convention und Verhaltungs-Norma des Vice-Capel-Meiſters.

Heute Endesangeſetzten Tag, und Jahr iſt der in Oeſterreich zu Rohrau gebürtige Joſeph Heyden bey Ihro Durchlaucht Herrn Paul Anton des Heyl. Röm. Reichs Fürſten zu Eszterhazy, und Galantha ꝛc. ꝛc. als ein Vice-Capel-Meiſter in die Dienſte an- und aufgenommen worden, dergeſtalten das weilen

1mo. Zu Eyſenſtadt ein Capel-Meiſter nahmens Gregorius Werner ſchon lange Jahr hindurch dem hochfürſtl. Hauſe, Treu, emſige Dienſte geleiſtet, nunmehro aber ſeines hohen Alters, und daraus öfters entſtehender unpäßlichkeit halber, ſeiner Dienſt-ſchuldigkeit nachzukommen

---

1 Ich habe dieſes Decret bereits in den „Signalen", 1868, Nr. 2 veröffentlicht.

nicht allerdings im ſtande iſt, ſo wird er Gregorius Werner, dennoch in Anſehung ſeiner langjährigen Dienſten ferners, als Ober-Capel-Meiſter verbleiben, er Joſeph Heyden hingegen, als Vice-Capel-Meiſter zu Eyſenſtadt in der Chor-Musique Ihme Gregorio Werner, qua Ober-Capel-Meiſtern ſubordinirt ſeyn, und von ihme dependiren. In allen andern Begebenheiten aber, wo eine Musique immer gemacht werden ſolle, wird alles, was zur Musique gehörig iſt, in genere und Specie an ihn Vice-Capel-Meiſter angewieſen. ſofort

2do. Wird er Joſeph Heyden als ein Haus-Officier angeſehen, und gehalten werden. Darum hegen Sr. Hochfürſtl. Durchlaucht zu ihme das gnädige vertrauen, daß er ſich alſo, wie es einem Ehrliebenden Haus-Officier bei einer fürſtlichen Hoff-ſtatt wohl anſtehet, nüchtern, und mit denen nachgeſetzten Musicis nicht Brutal, ſondern mit glimpf und arth beſcheiden, ruhig, ehrlich, aufzuführen wiſſen wird, haubt-ſächlich, wann vor der Hohen Herrſchaft eine Musique gemacht wird, ſolle er Vice-Capel-Meiſter ſamt denen ſubordinirten allezeit in Uniform und nicht nur er Joſeph Heyden ſelbſt ſauber erſcheinen, ſondern auch alle andere von ihme dependirende dahin anhalten, daß ſie der ihnen hinausgegebenen Instruction zufolge, in weißen Strümpfen, weißer Wäſche, eingepudert, und entweder in Zopf, oder Har-Beutel, Jedoch durchaus gleich ſich ſehen laſſen. Derohalben

3tio. Sind an ihne Vice-Capel-Meiſter die andern Musici angewieſen worden, folglich wird er ſich um ſo viel exemplariſcher Conduitiziren, damit die Subordinirten von ſeinen guten eigenſchafften ſich ein beyſpiel nehmen können, mit hin wird er Joſeph Heyden all beſondere Familiarität, gemeinſchafft in eſſen, drinken, und andern umgang vermeiden, um den ihme gebührenden Respect nicht zu vergeben, ſondern aufrecht zu erhalten, auch die Subordinirten zu ſchuldiger parition deſto leichter zu vermögen, je unangenehmer die daraus entſtehen könnende Folgerungen, mißverſtändnüß und uneinigkeiten der Herrſchafft ſeyn dörfften.

4to. Auf allmaligen Befehl Sr. Hochfürſtl. Durchlaucht ſolle er Vice-Capel-Meiſter verbunden ſeyn, ſolche Musicalien zu componiren, was vor eine Hochdieſelbe verlangen werden, ſothanne neue Composition mit niemanden zu communiciren, viel weniger abſchreiben zu laſſen, ſondern für Ihro Durchlaucht einzig, und allein vorzubehalten, vorzüglich ohne vorwiſſen, und gnädiger erlaubnuß für niemand andern nicht zu componiren.

5to. Wird er Joſeph Heyden alltäglich |: es ſeye demnach dahier zu Wienn, oder auf denen Herrſchaften :| vor und nach-Mittag in der Antichambre erſcheinen, und ſich melden laſſen, allda die Hochfürſtl. Ordre ob eine Musique ſeyn ſolle? Abwarthen, alsdann aber nach erhaltenem Befehl, ſolchen denen Andern Musicis zu wiſſen machen, und nicht nur ſelbſt zu beſtimmter Zeit ſich accurate einfinden, ſondern auch die andern dahin ernſtlich anhalten, die aber zur Musique entweder ſpäth kommen, oder gar ausbleiben, ſpecifice annetiren. Wann demnach

6to. Zwischen ihnen Musicis wider alles besseres verhoffen, uneinigkeiten, disput, oder einige Beschwerden wider den andern sich äußerten, wird er Vice-Capel-Meister trachten, nach gestalt der umständen dieselbigen auszumachen, damit der hohen Herrschaft mit Jeder Kleinigkeit und Bagatelle-sache, keine ungelegenheit verursachet werde, sollte aber etwas wichtigeres verfallen, welches er Joseph Heyden von sich selbsten ausgleichen, oder vermitteln nicht könnte, solchennes auch Ihro Hochfürstl. Durchlaucht gehorsamst einberichtet werden.

7mo. Solle er Vice-Capel-Meister auf alle Musikalien, und Musicalische Instrumenten all-möglichen Fleiß, und genaue Absicht tragen, damit diese aus unachtsamkeit, oder nachlässigkeit nicht verderben, und unbrauchbar werden, auch für solche reponsiren.

8vo. Wird er Joseph Heyden gehalten seyn, die Sängerinnen zu instruiren, damit sie das Jenige, was sie in Wienn mit vieller mühe und spesen von vernehmen Meistern erlernet haben, auf dem Land nicht abermal vergessen, und weillen er Vice-Capel-Meister in unterschiedlichen Instrumenten erfahren ist, so wird er auch in all-jenen, deren er kundig ist, sich brauchen lassen.

9no. Wird ihme Vice-Capel-Meister hiemit eine Abschrift von der Convention und verhaltungs-Norma deren ihme Subordinirten Musiquanten hin ausgegeben, das er dieselben nach dieser Vorschrift zu ihrer Dienst-Leistung anzuhalten wissen möge. übrigens

10mo. Wie man all-seine schuldige Dienste zu Papier zu setzen um so weniger nöthig erachtet, als die durchlauchtigste Herrschaft ohne deme gnädigst hoffet, daß er Joseph Heyden in allen vorfallenheiten, aus eigenem Trieb nicht nur oberwehnte Dienste, sondern auch all-andere Befehle, die er von Hoher Herrschaft, nach bewandtnus der sachen künftig bekommen sollte, auf das Genaueste beobachten, auch die Musique auf solchen Fuß setzen, und in so gutter Ordnung erhalten wird, daß er sich eine Ehre, und andurch der ferneren fürstlichen Gnaden würdig mache, also lasset man auch jene seiner geschicklichkeit, und Eyfer über. In solcher Zuversicht

11mo. Werden ihme Vice-Capel-Meister alle Jahr 400 Fl. Rhein. von der Hohen Herrschaft hiemit accordirt, und beym Ober-Einnehmer-Amt angewiesen Quartal-weise zu empfangen. über dies

12mo. Auf denen Herrschaften solle er Joseph Heyden den Officier-Tisch, oder Ein halben Gulden des Tags kost-geld haben. Endlich

13mo. Ist diese Convention mit ihme Vice-Capel-Meister von 1. May 1761 an, wenigstens auf drey Jahre lang beschlossen werden, solchergestalten, das wann er Joseph Heyden nach vollgestreckter Frist, dreyen Jahren, sein Glück weiters machen wollte, seine diesfällige Intention ein halbes Jahr voraus, das, ist anfangs des dritten halben Jahrs, der Herrschaft kundt zu machen schuldig seye. Ingleichen

14to. Verspricht die Herrschaft ihme Joseph Herden nicht nur so lang in Diensten zu behalten, sondern, wann er eine vollkommene Satisfaction leisten wird, solle er auch die expectanz auf die Ober-Capel-Meisters-stelle haben, widrigenfalls aber ist Hochdieselben allezeit frey, ihme auch unter dieser zeit des Dienstes zu entlassen.

Urkund dessen sind zwey gleichlautende exemplaria gefertiget, und ausgewechslet worden.

Gegeben Wienn den 1. May 1761.

Ad Mandatum Celsissimi Principis
Johann Stiftel
Secretair.

VI, a.

Grabschrift der Eltern Haydn's.

Bei den Siesen Jesu
Im Leben Ich Lag Pis Ich
D. 12 September A. 1763
Alhier Geleget Ins Grab
matias Haiden Marckt
Richter Alhier
Betet Fir Mich Dessen
Bildnus Mier Vnd Eich
Zur Andacht Versch-
afft Ich, Mein Alter
War 65 Jahr.

Alhier Rvhet Auch Meine
Liebe Ehewierthin Anna
Maria Haidin Ist Gestorben
Den 23 Febrvar 1754
Ihres Alters 45.

VI. b.

Grabschrift Werner's

Albier ruhet der Wol Edle und Kunstreiche Herr Gregorius Josephus Werner, Weyland gewester Hochfürstlich Lexterbazyscher Capell-Meister, seines erlebten mühsamen und kränklichen Altere 71 Jahr: deme Gott nun wolle zur ewigen Ruhe aufnehmen. Ist gestorben A. 1766, d. 3. Marty.

EPITAPHIUM.

Hier ligt ein Chor-Regent, der ein Groß Fürsten-Haus
sehr viele Jahr bedient, nun ist die Musik aus.
Er hatte große Plag mit Creuzl und B-moll,
wust' endlich nicht, wie, wo Er resolviren sollt
Bis Er die Kunst erlernt nur in Geduld zu sein,
alsdann gab Er sich willig und ganz bereit darein.
Dich aber großer Gott!
bitt Er in höchster Noth,
Du wollst die Dissonanzen
von Ihm gesetzt zu frey
Verkehrn in Consonanten
Durch seine Buß und Reu.
Weil Er die letzt Cadenz sodann ins Grab gemacht,
ist folglich all sein Müh zum guten Schluß gebracht.
O Heiland nehm ihn auf zu deinem Himels-Chor
den nie ein Aug gesehn, noch g'hört ein menschlich Ohr.
Wann dann die groß Posaunen
wird rufen zum Gericht,
Mit aller Welt Erstaunen
alsdann verdam̃ ihn nicht.

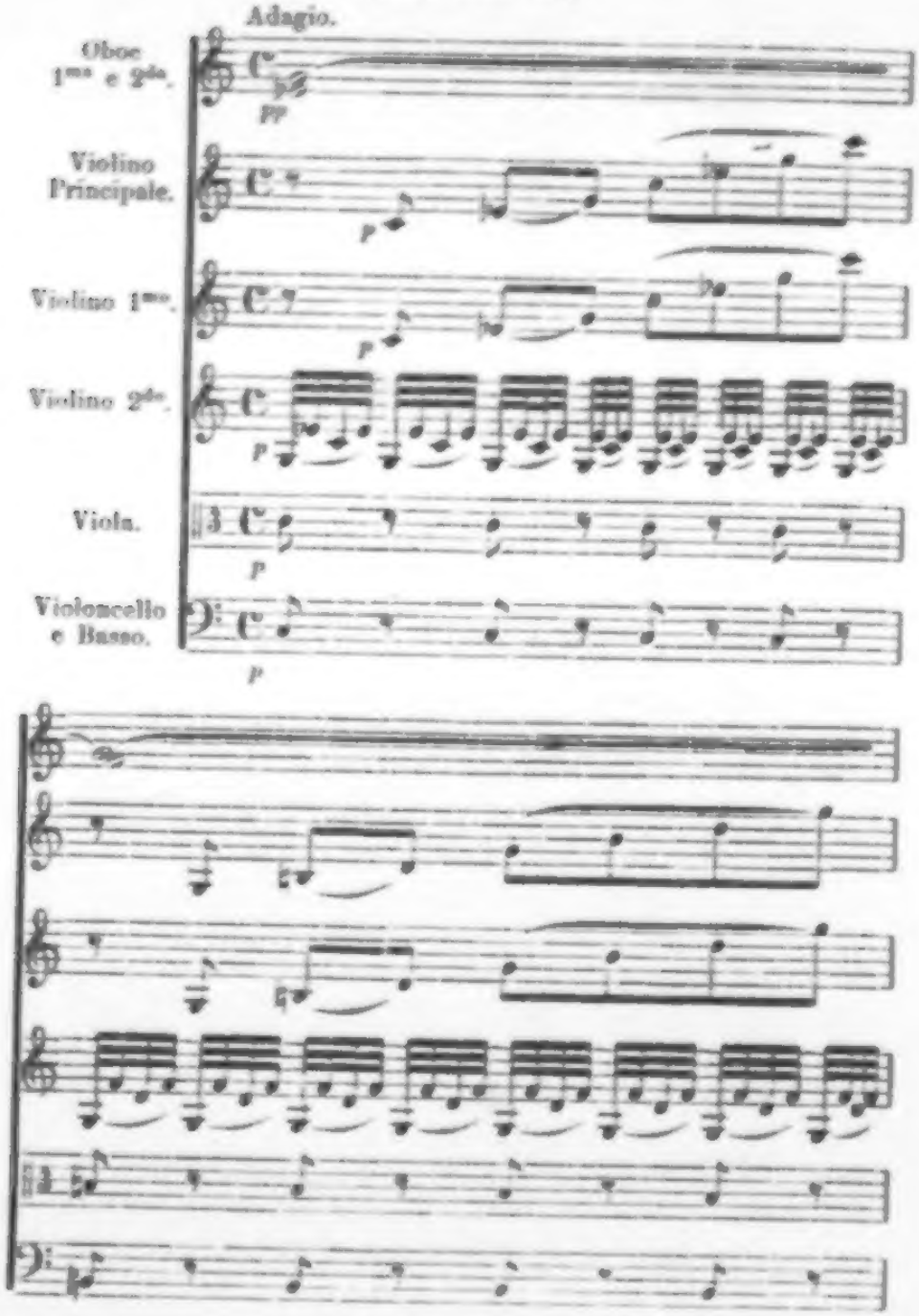
Dich aber from̃er Wanders-
Mann
Ruf ich um ein Gebetlein an.

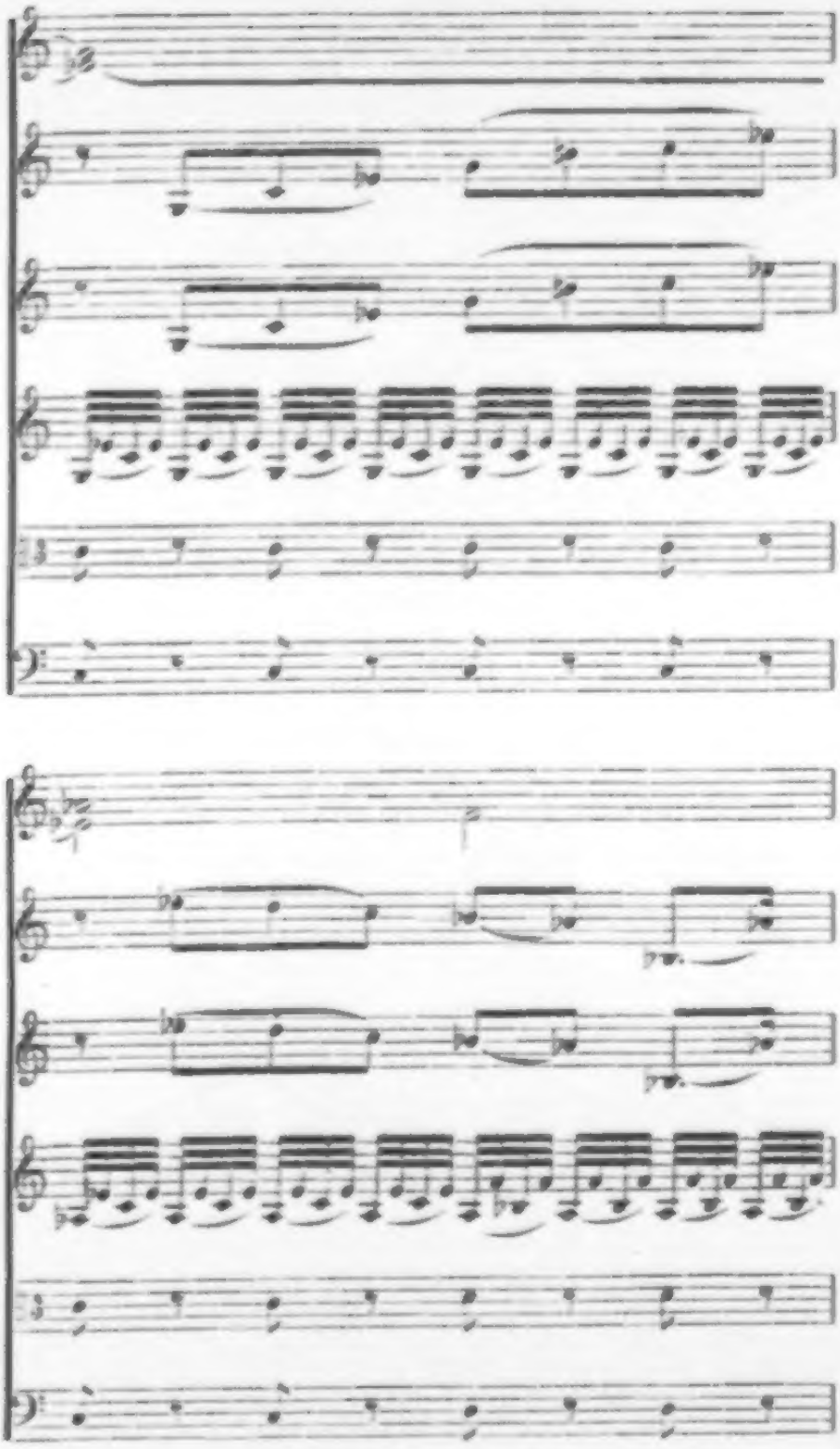
VII.

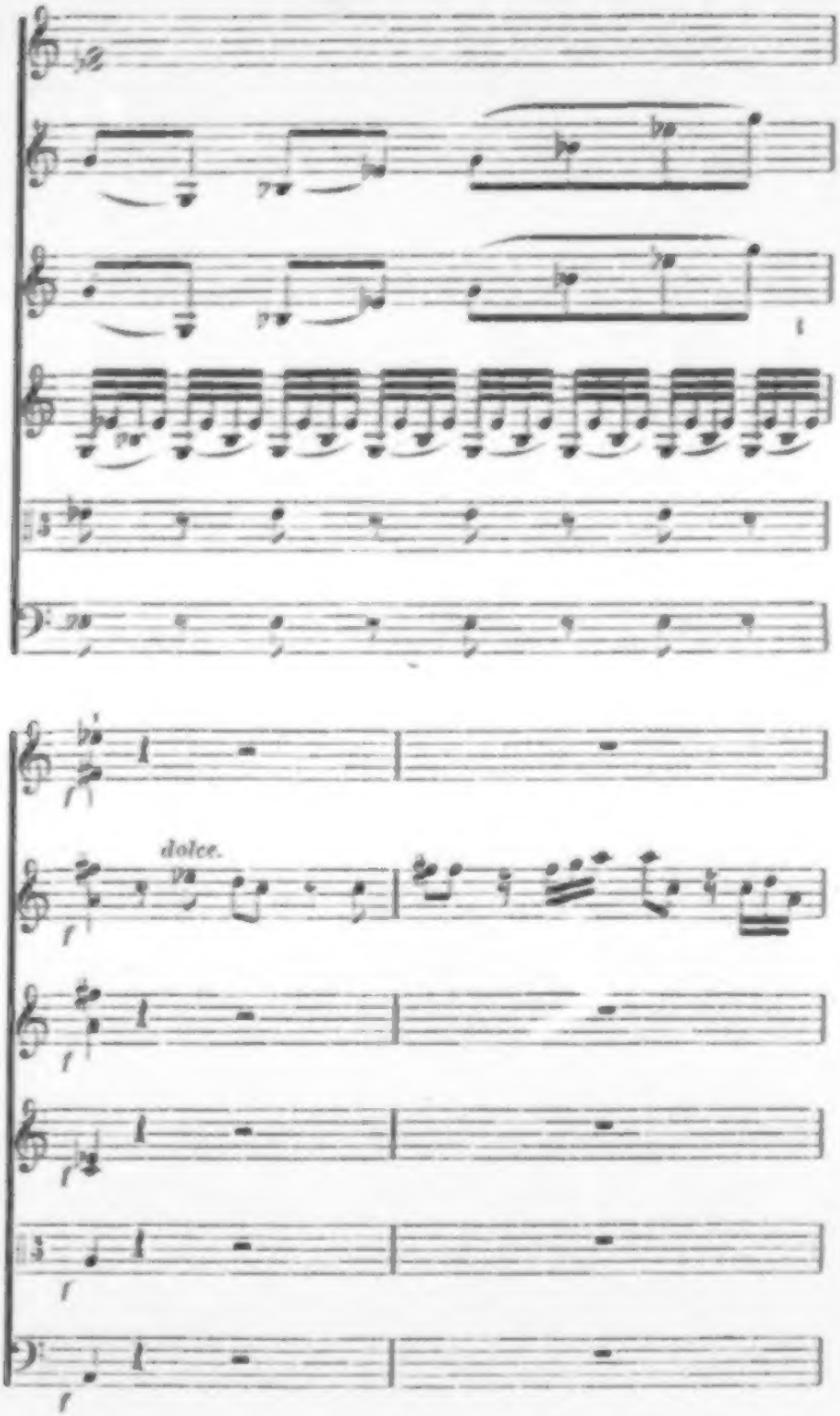
Nr. 1. Nach dem Autograph.

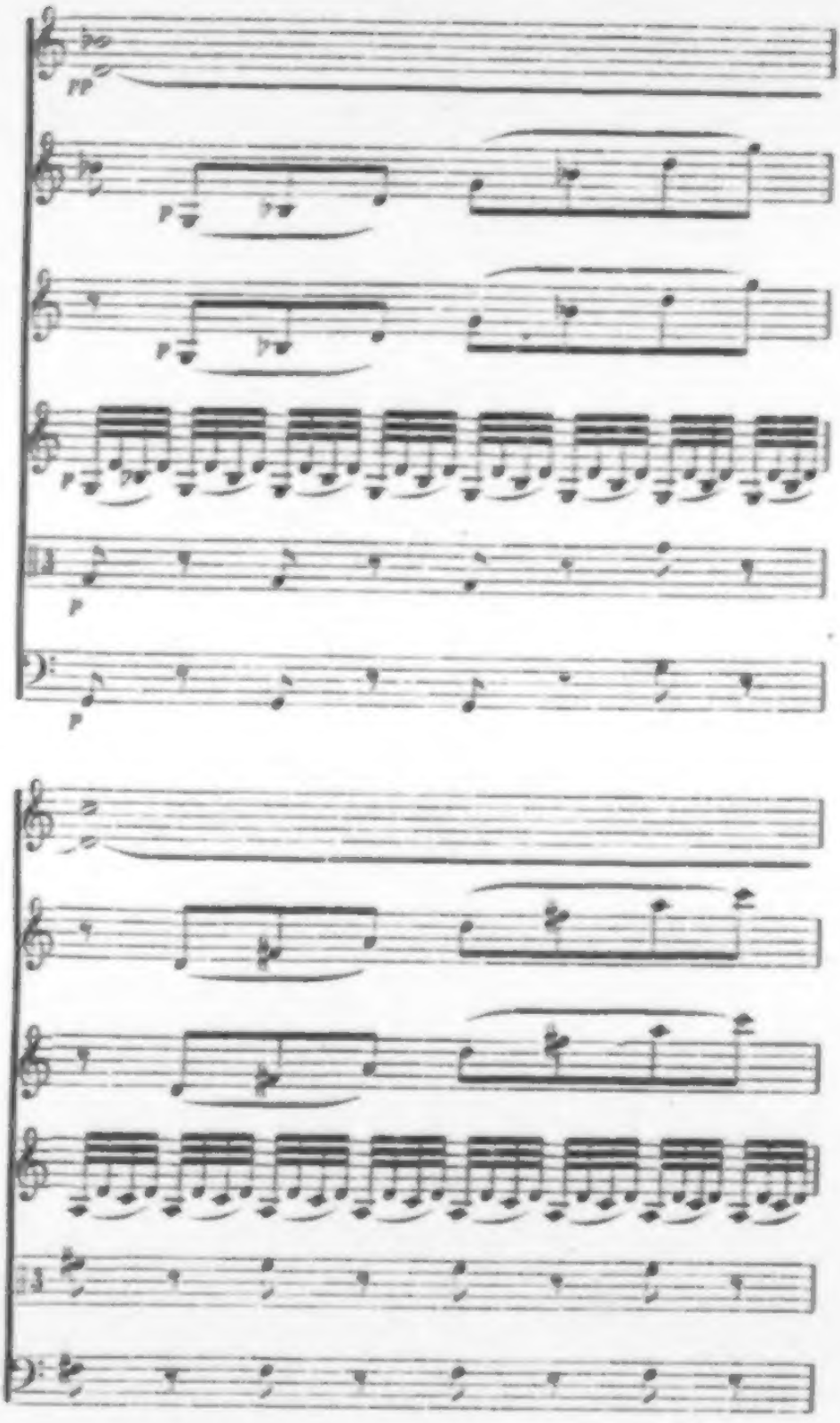
Recitativo aus der C-dur Symphonie, comp. 1761.

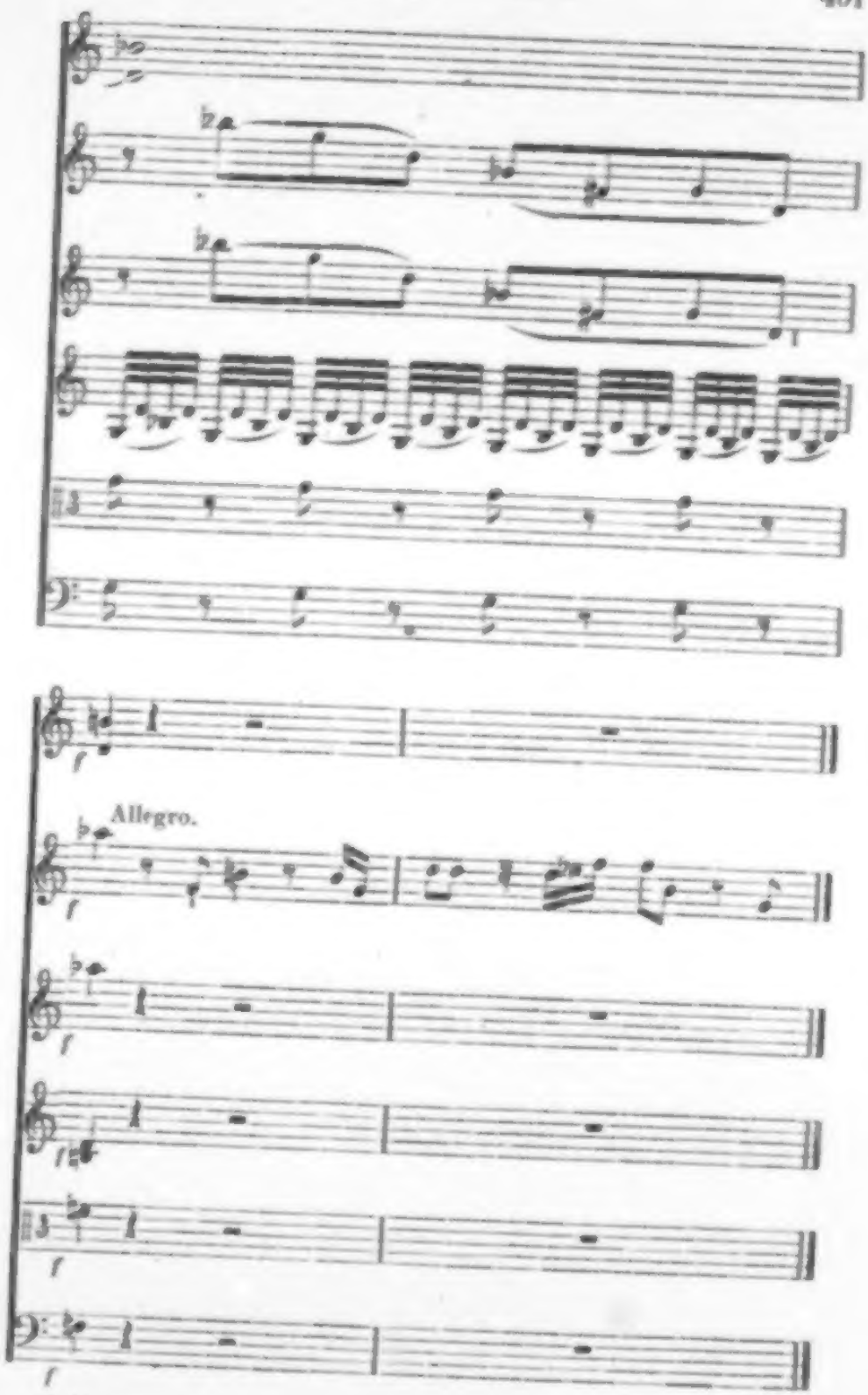
(Siehe Seite 287.)

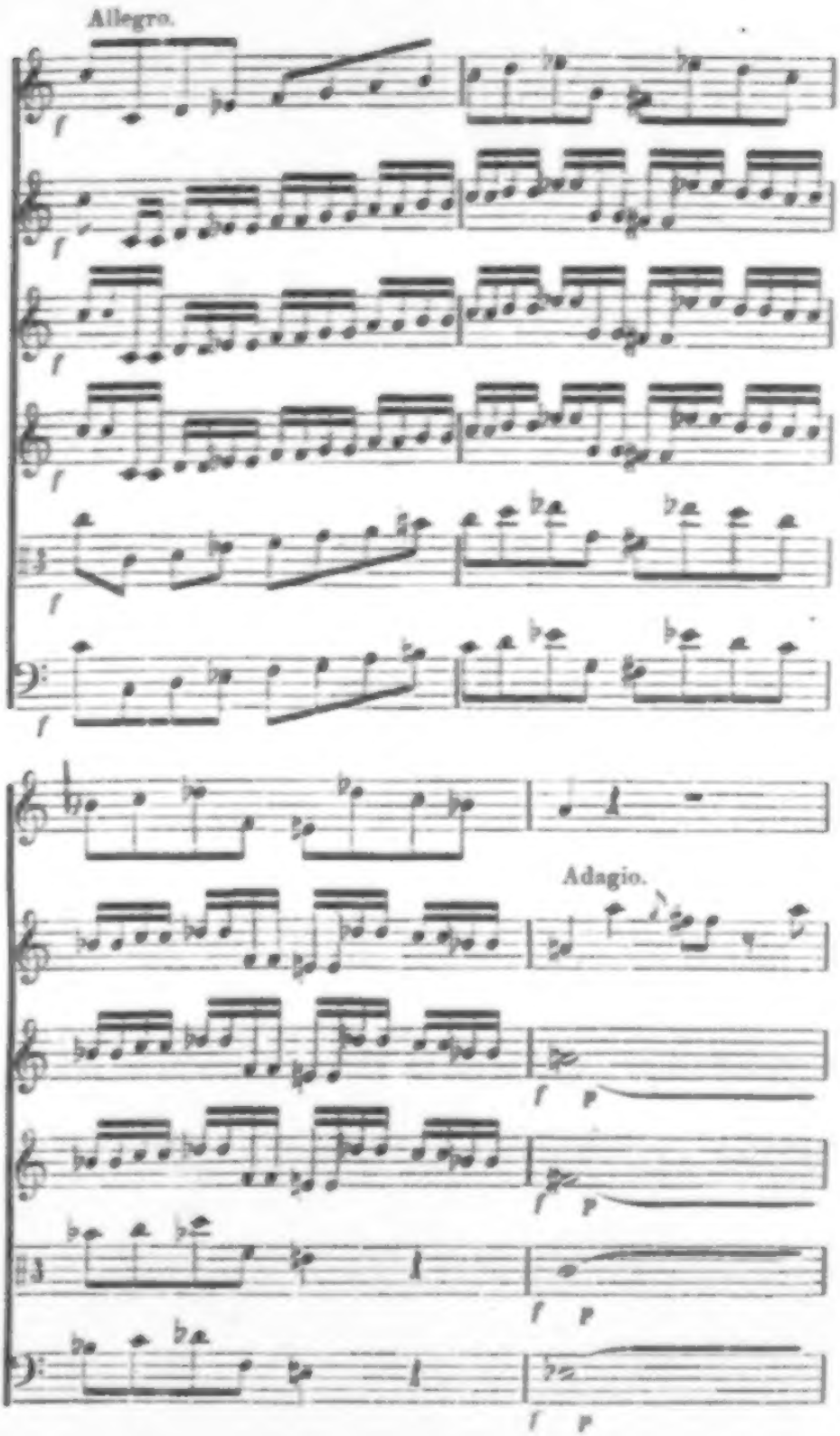


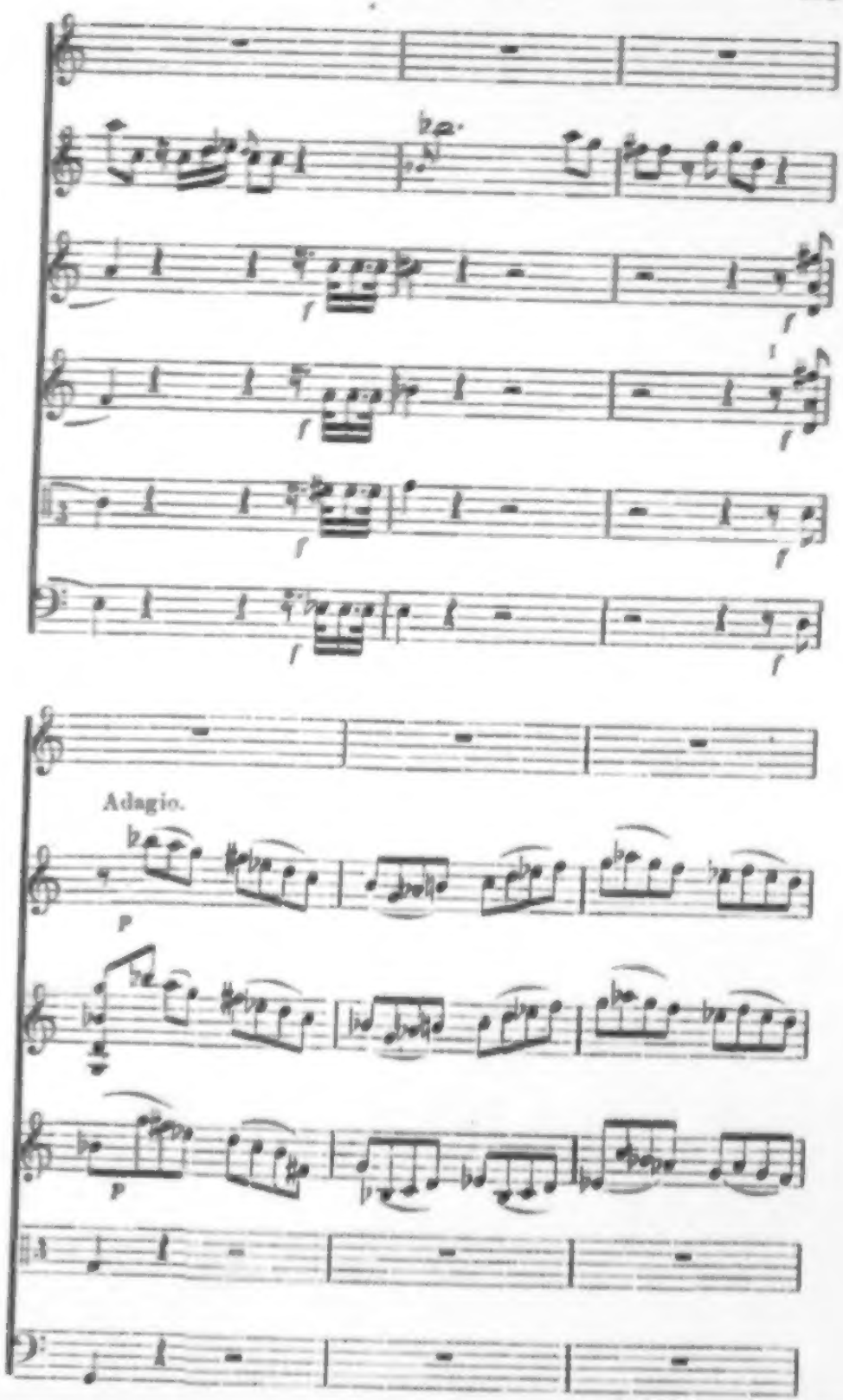


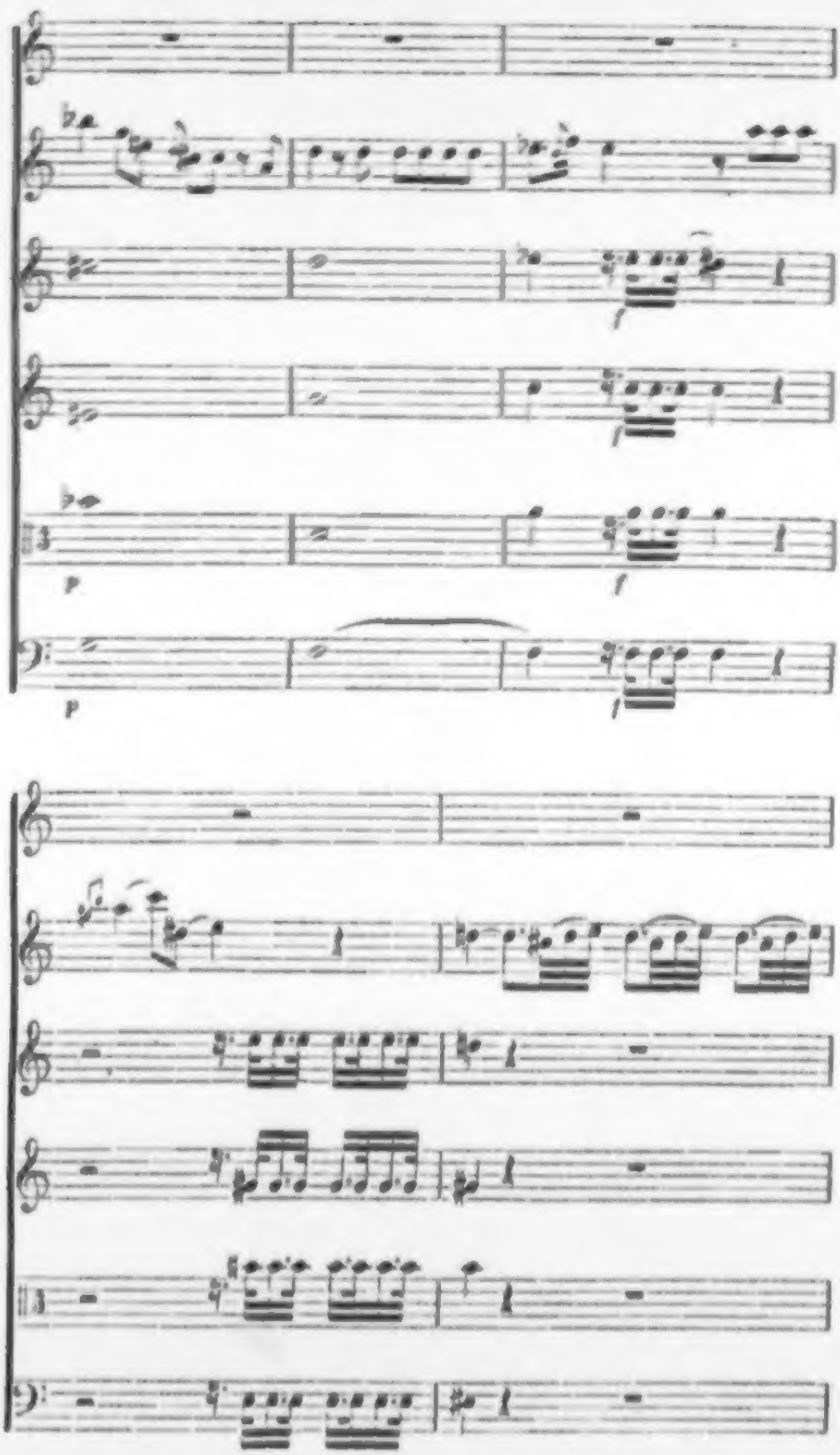

dolce.

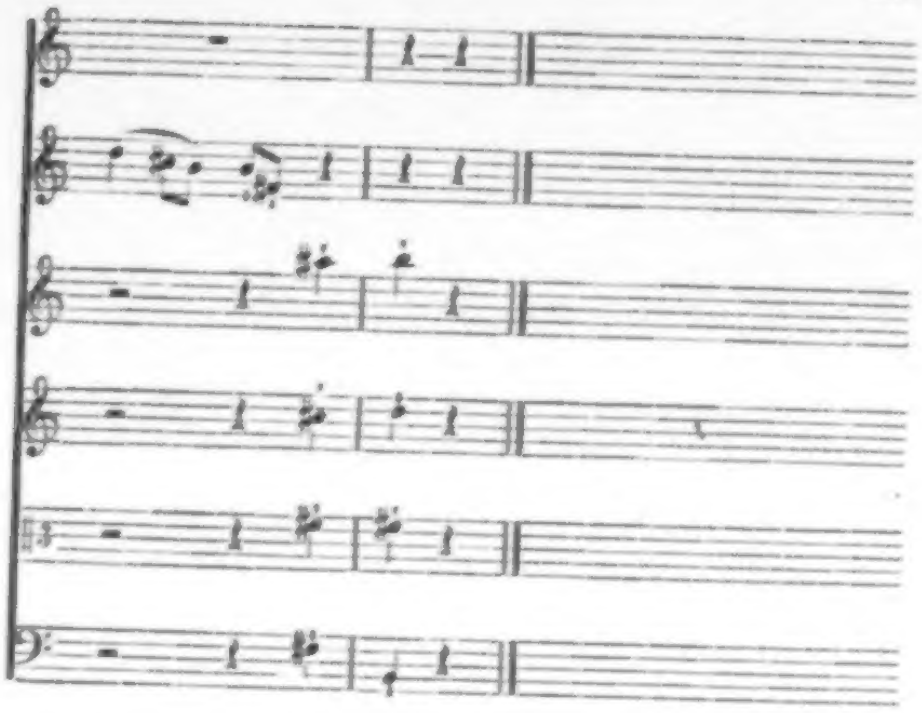

pp
p
p
p
p
p


Allegro.


Allegro.
Adagio.


Adagio.
p
p


p
f
p
f

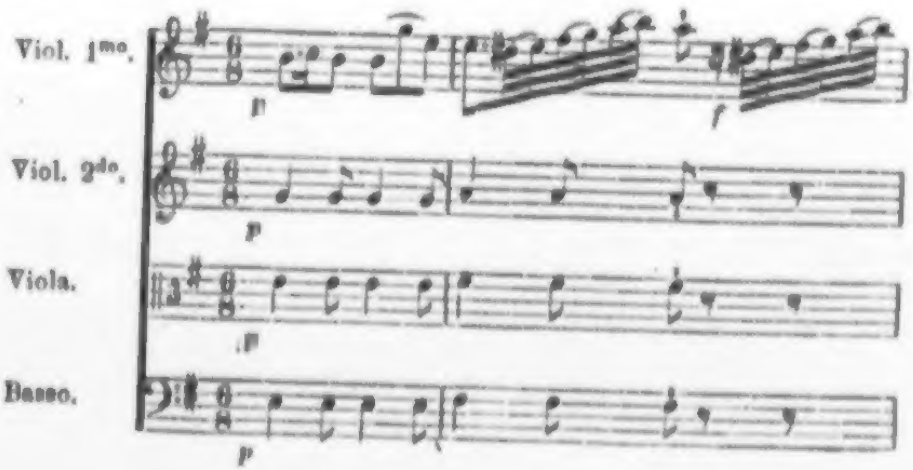


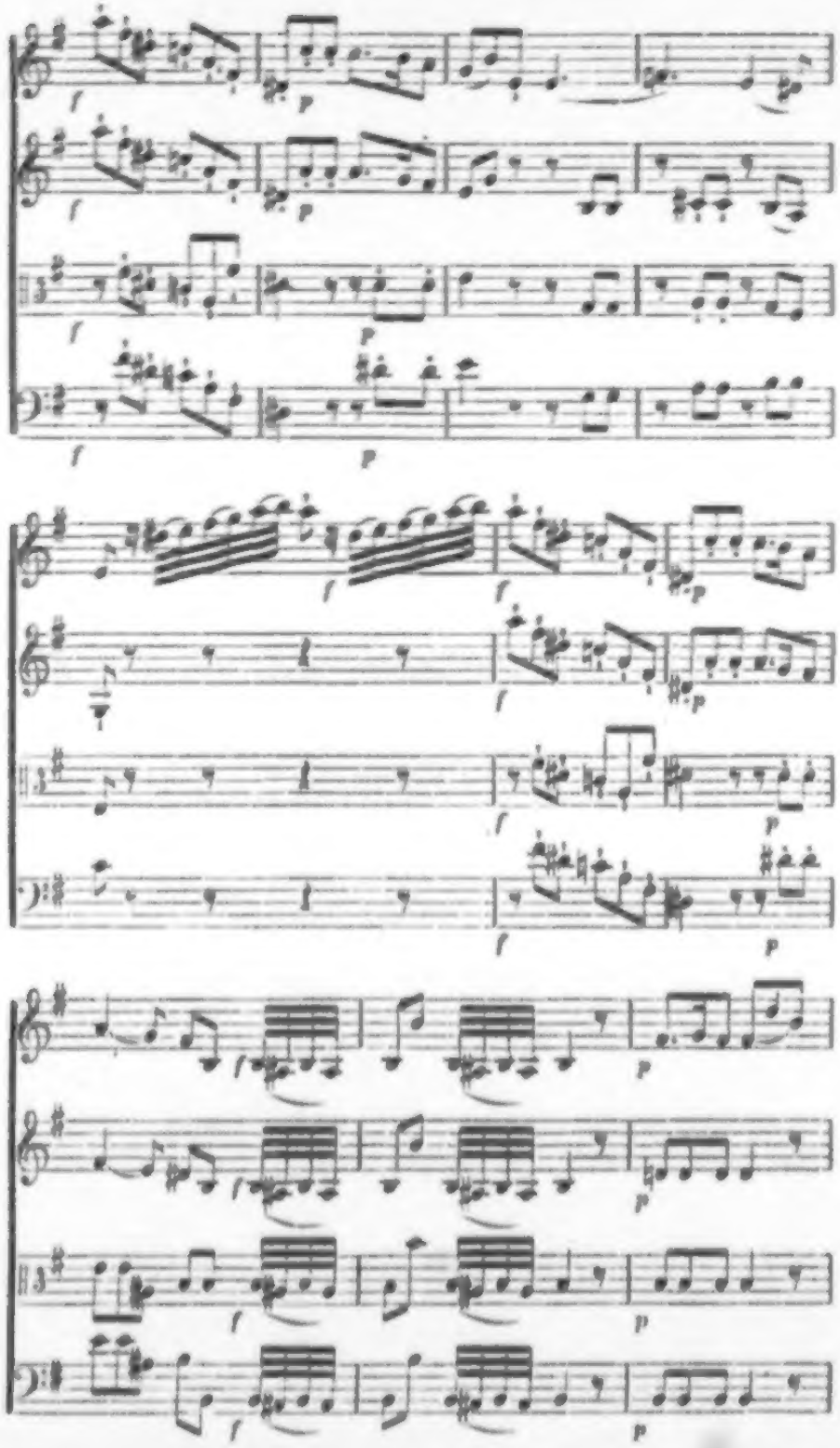
VII.

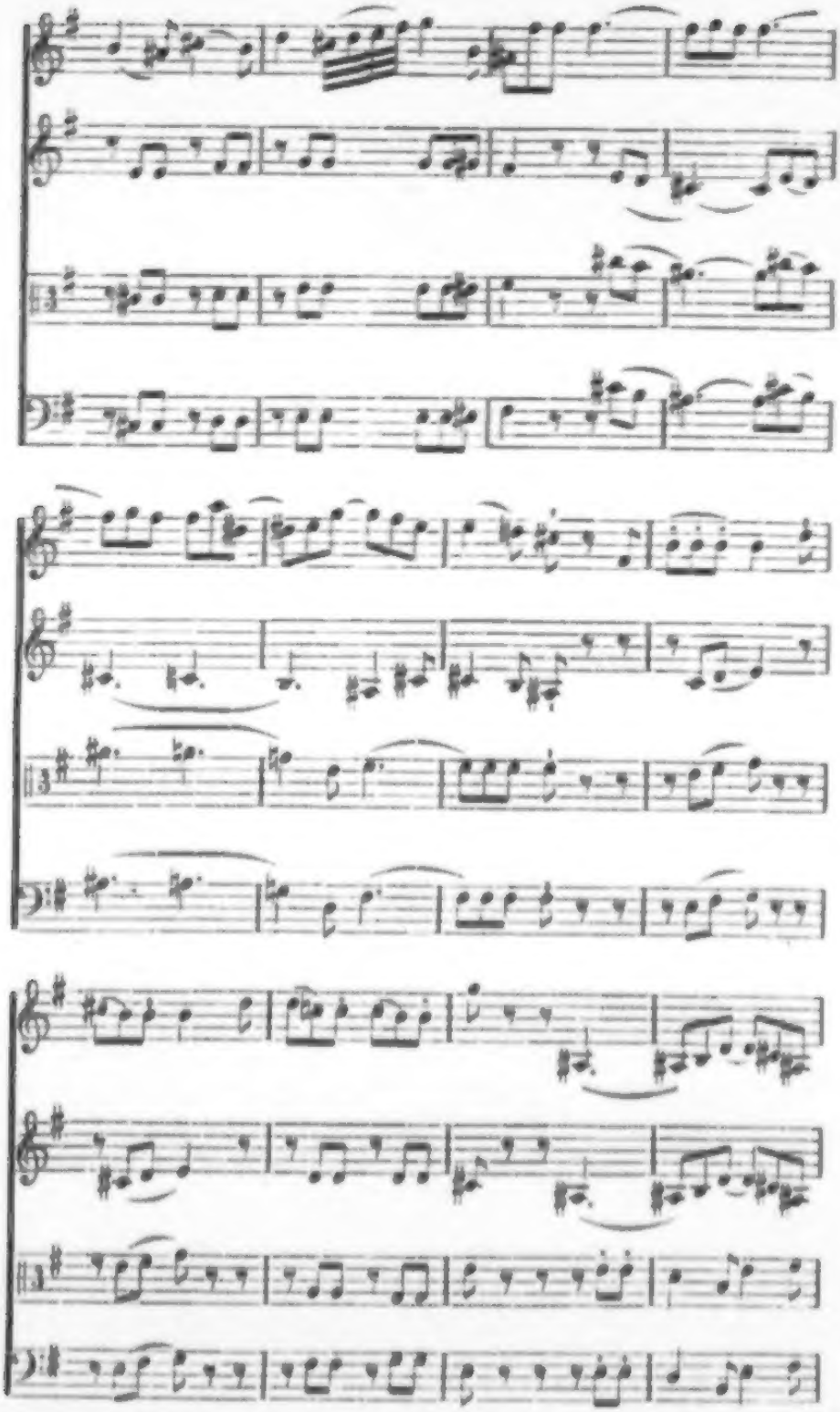
Nr. 2. Nach dem Autograph.

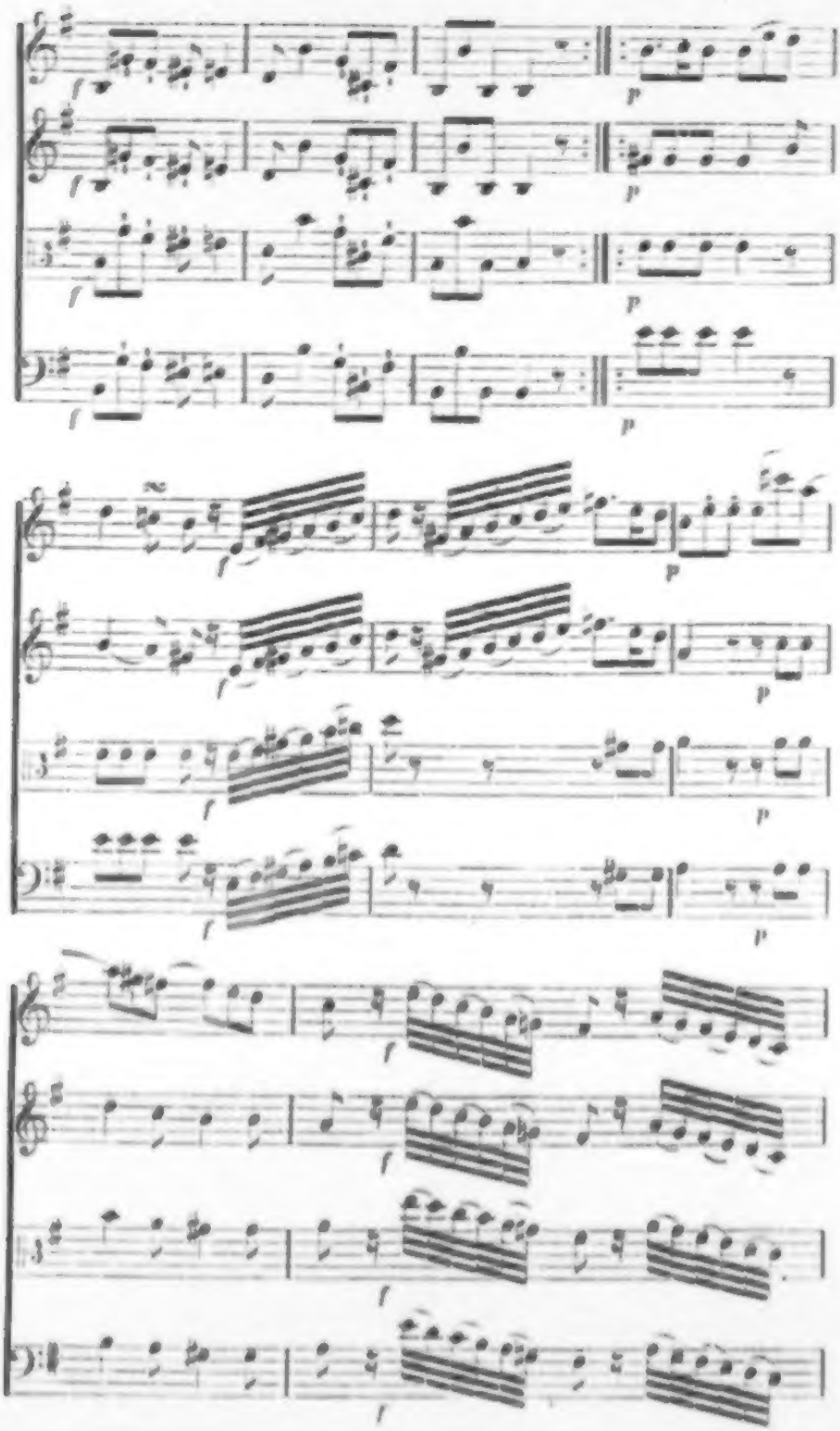
Adagio aus der E-dur Symphonie, comp. 1763.

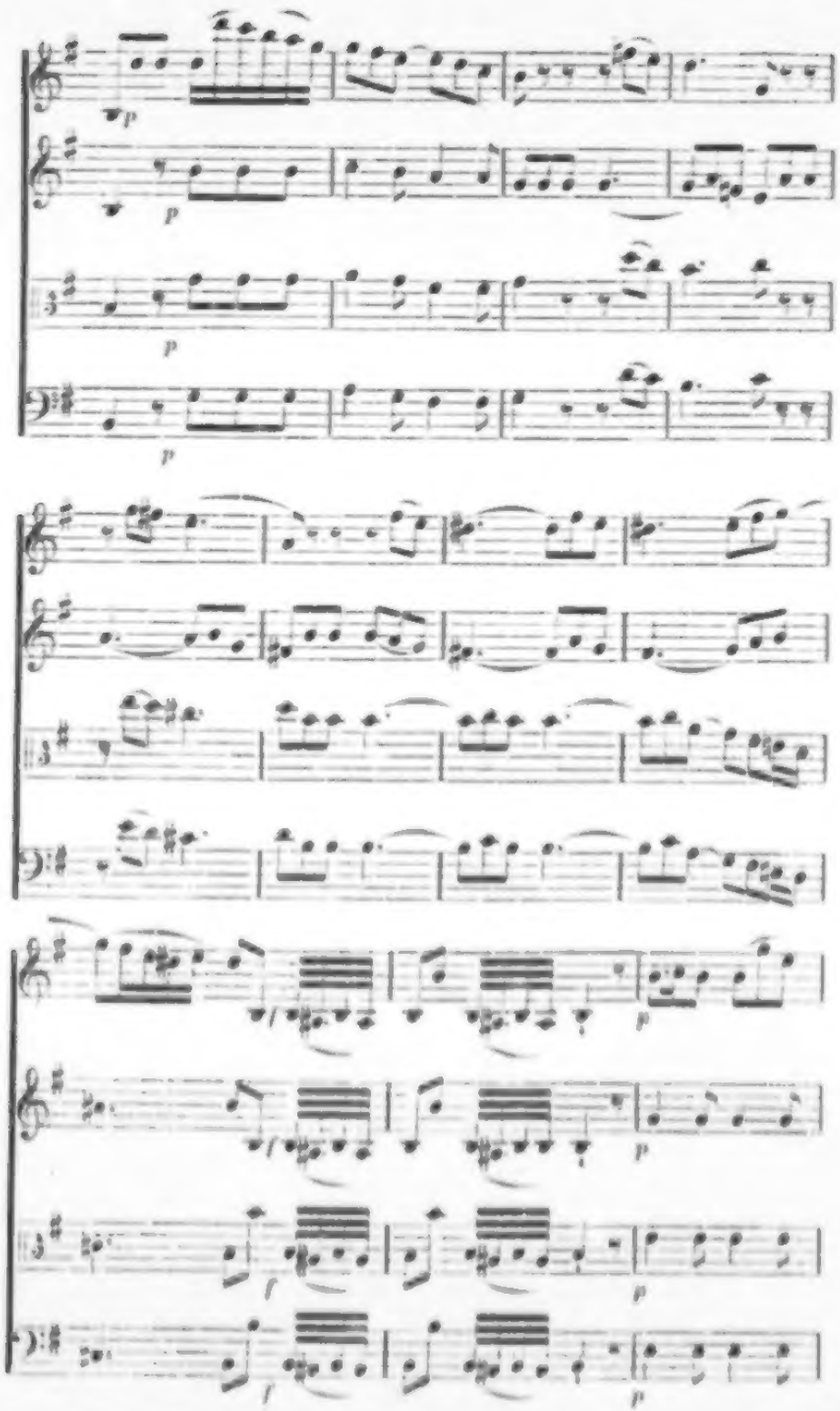
(Siehe Seite 300.)

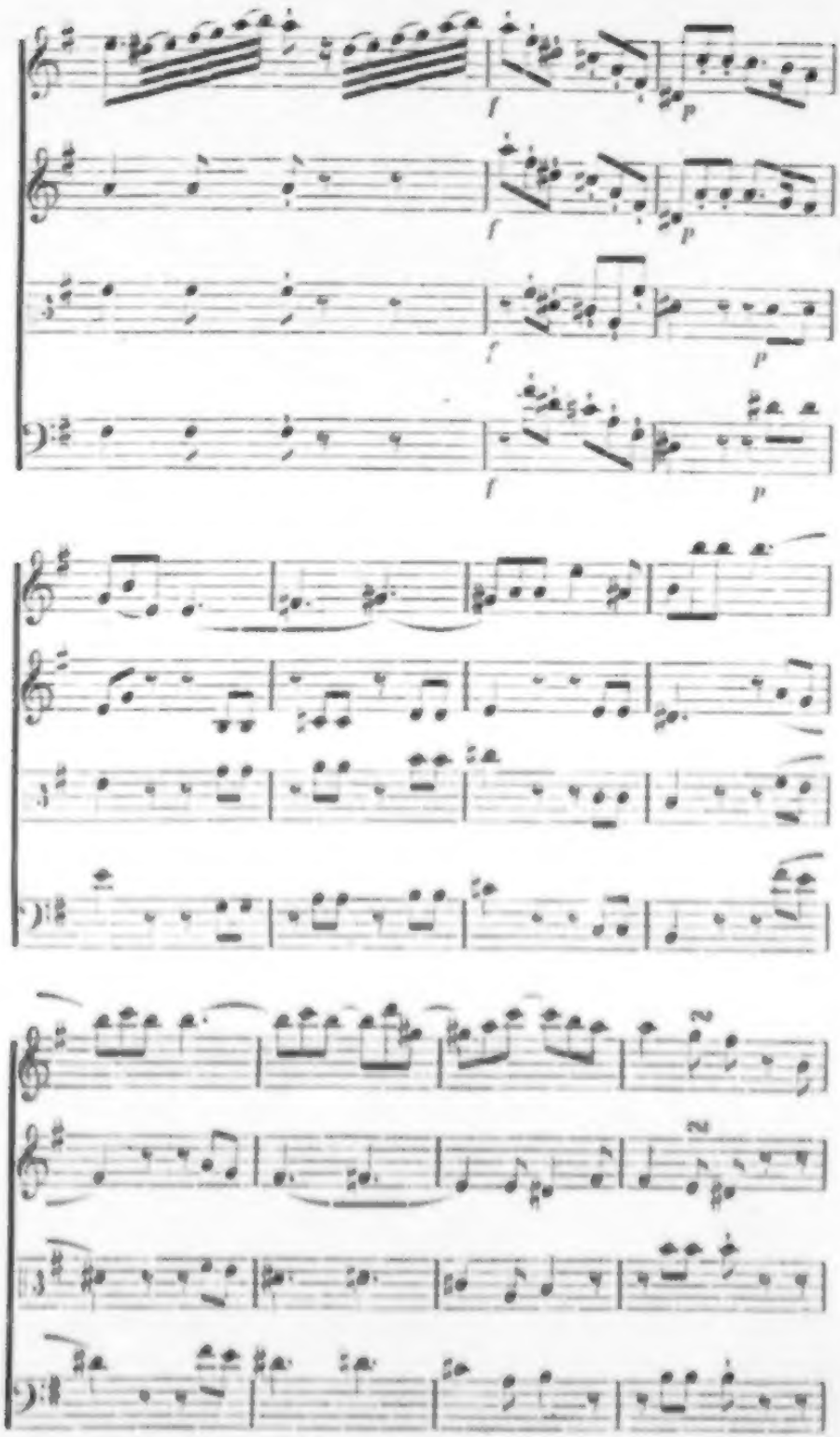


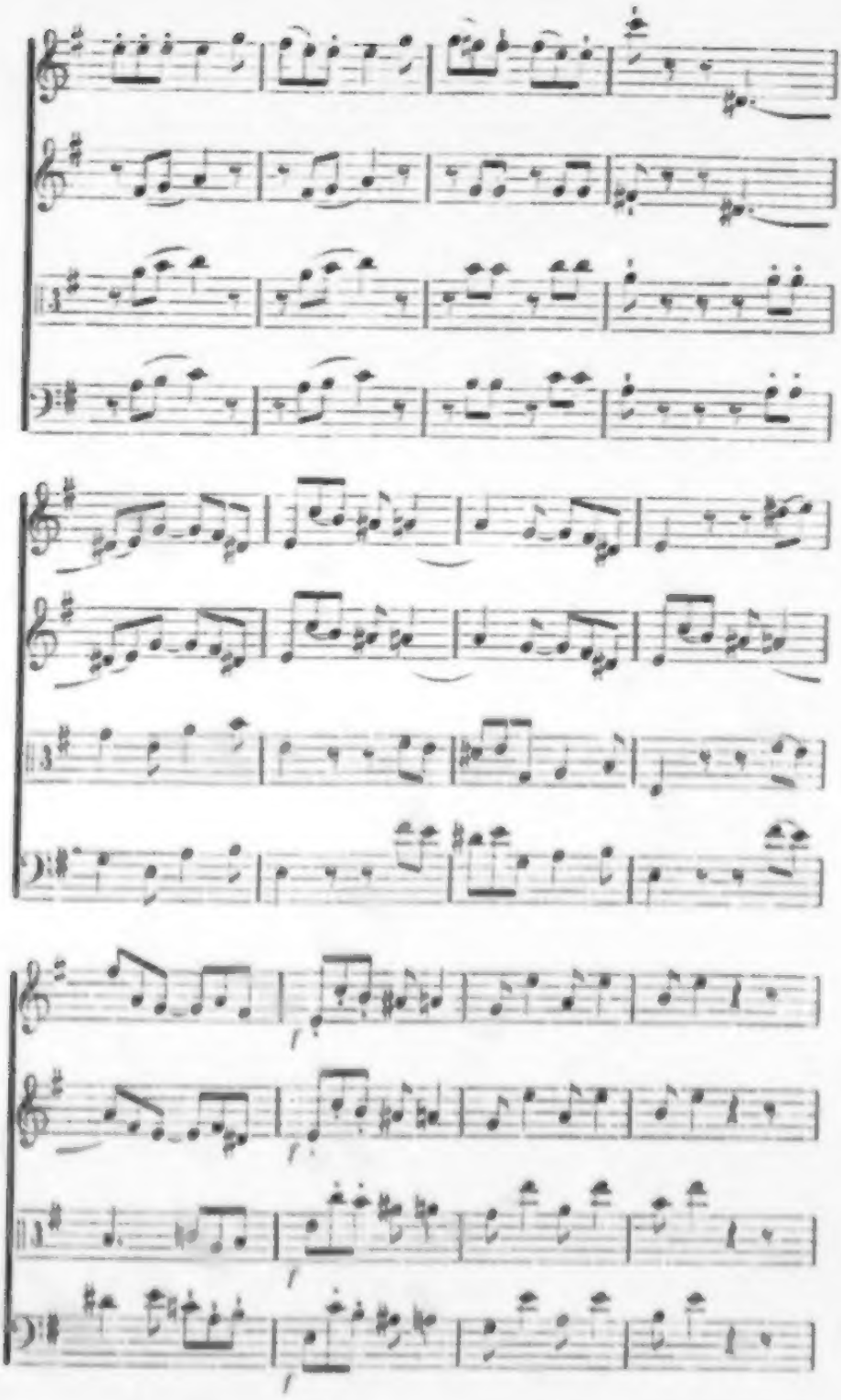


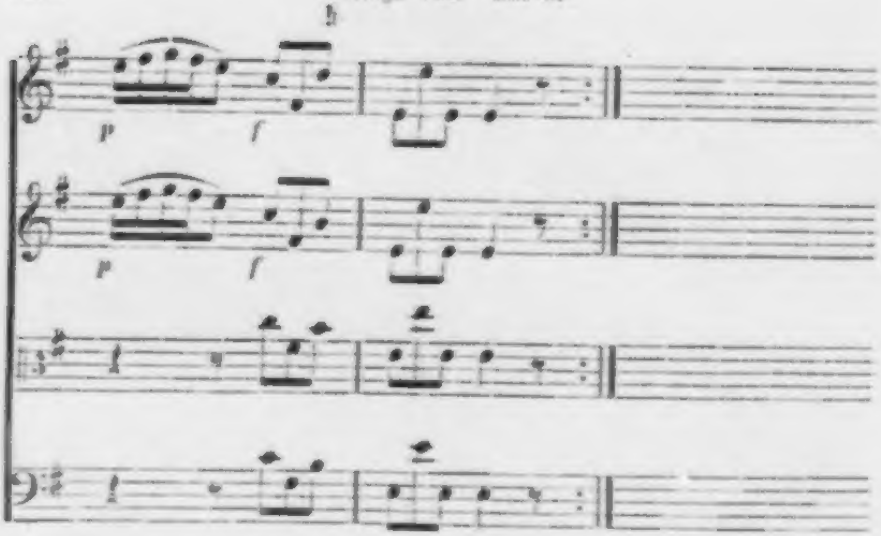



f
p
f
p
f
p
f
p
f
p
f
p
f
p
f
f
f
f


p
p
p
p
f
p
f
p
f
p


f
p
f
p
f
p
f
p
2
2


f
f
f
f

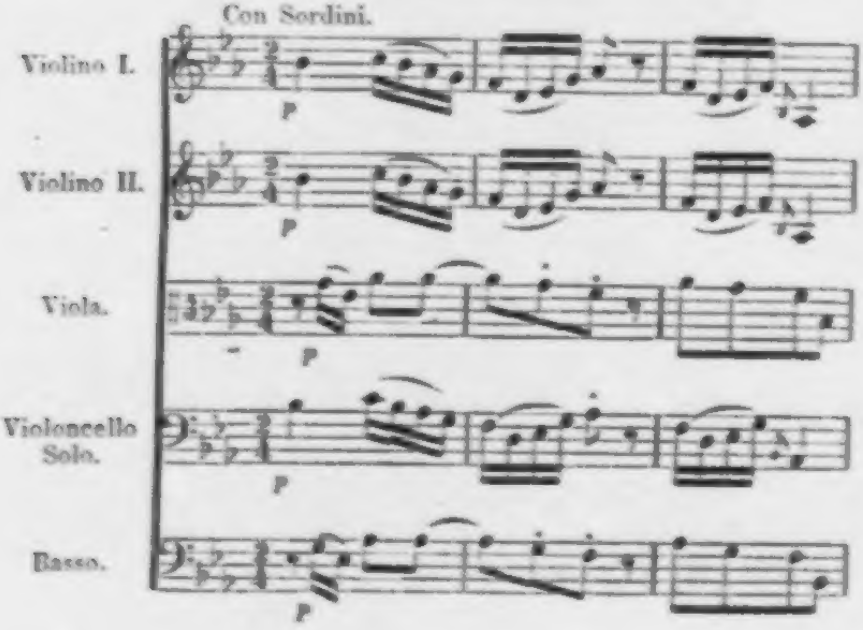


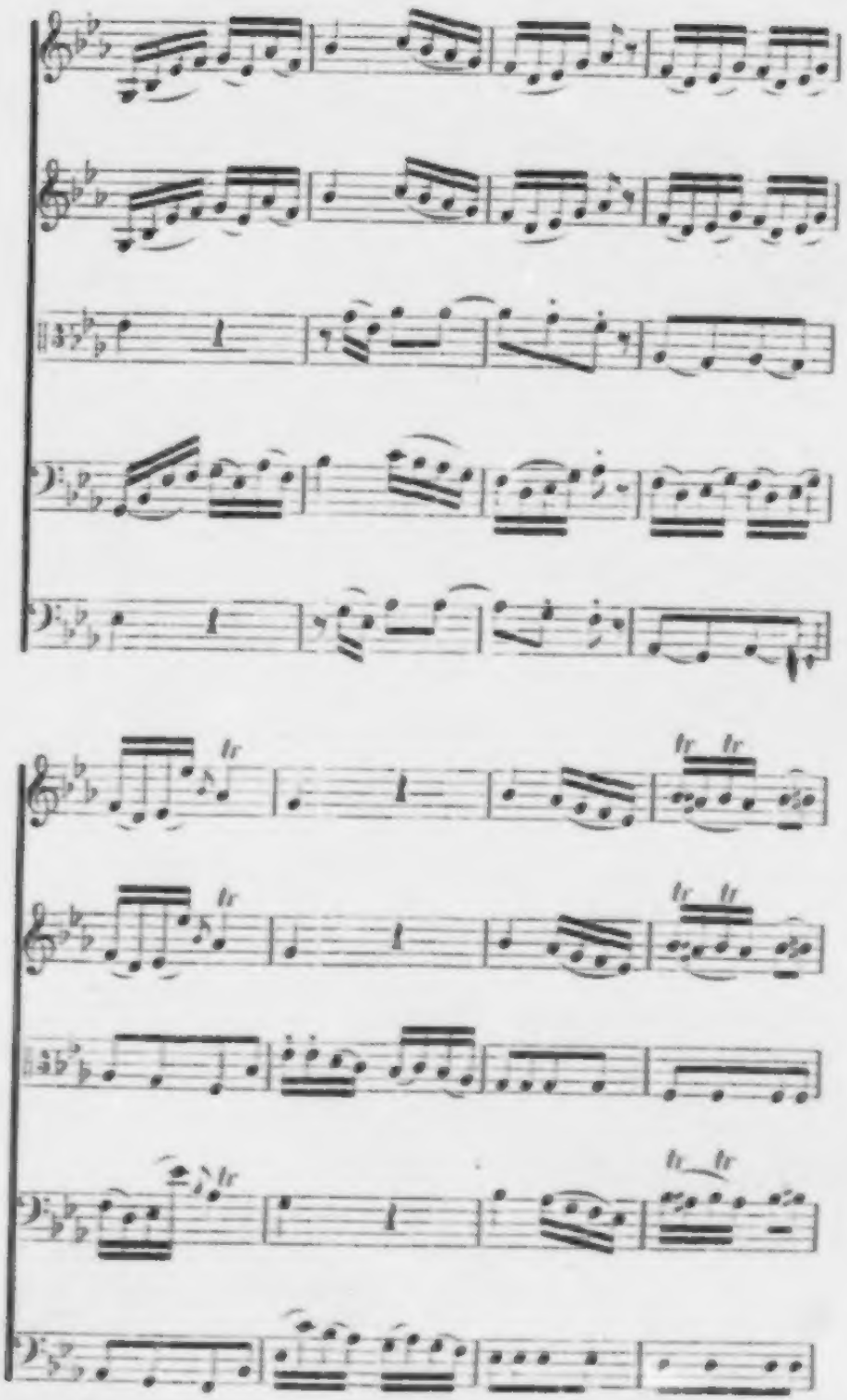
VII.

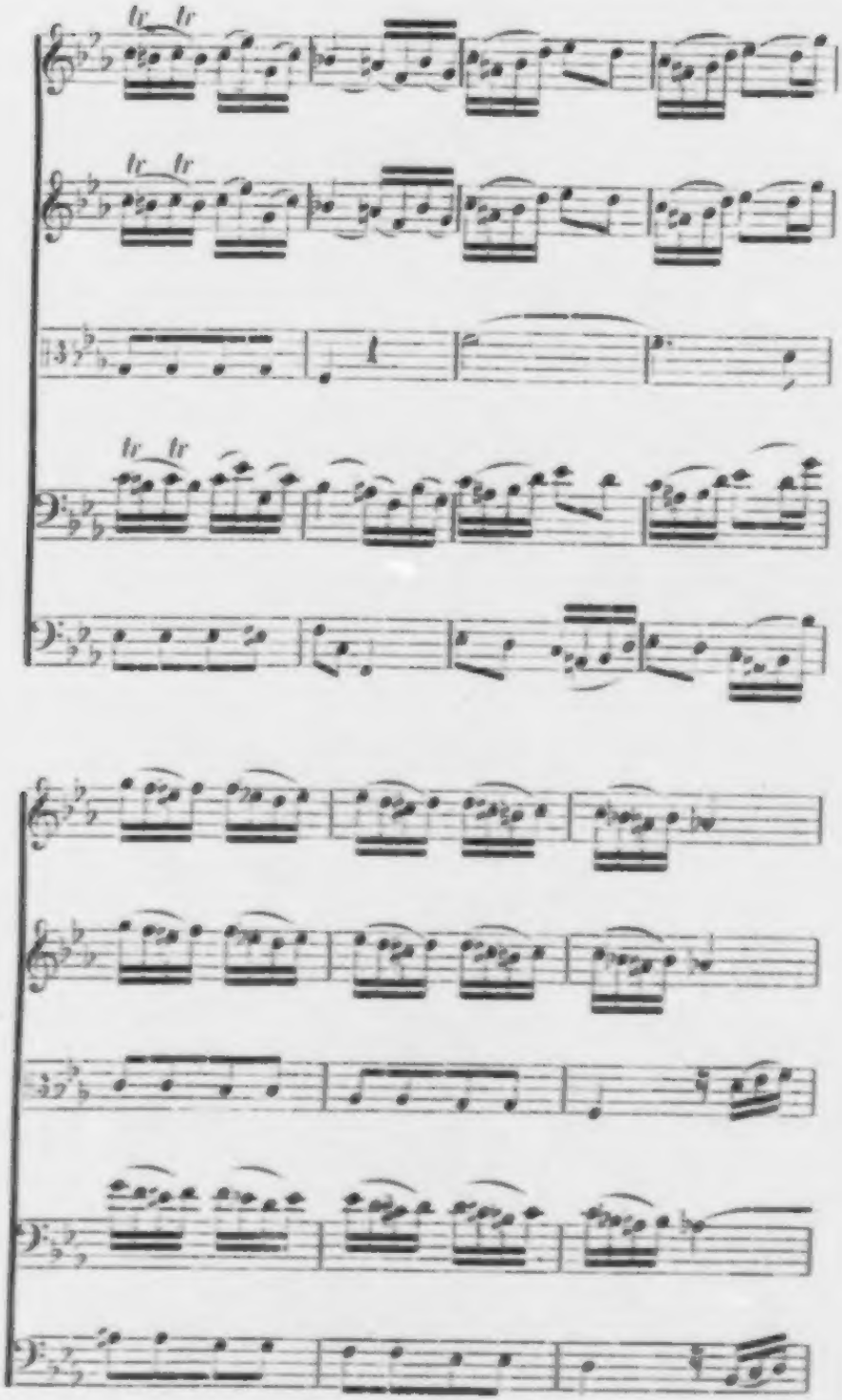
Nr. 3. Nach geschriebenen Stimmen.

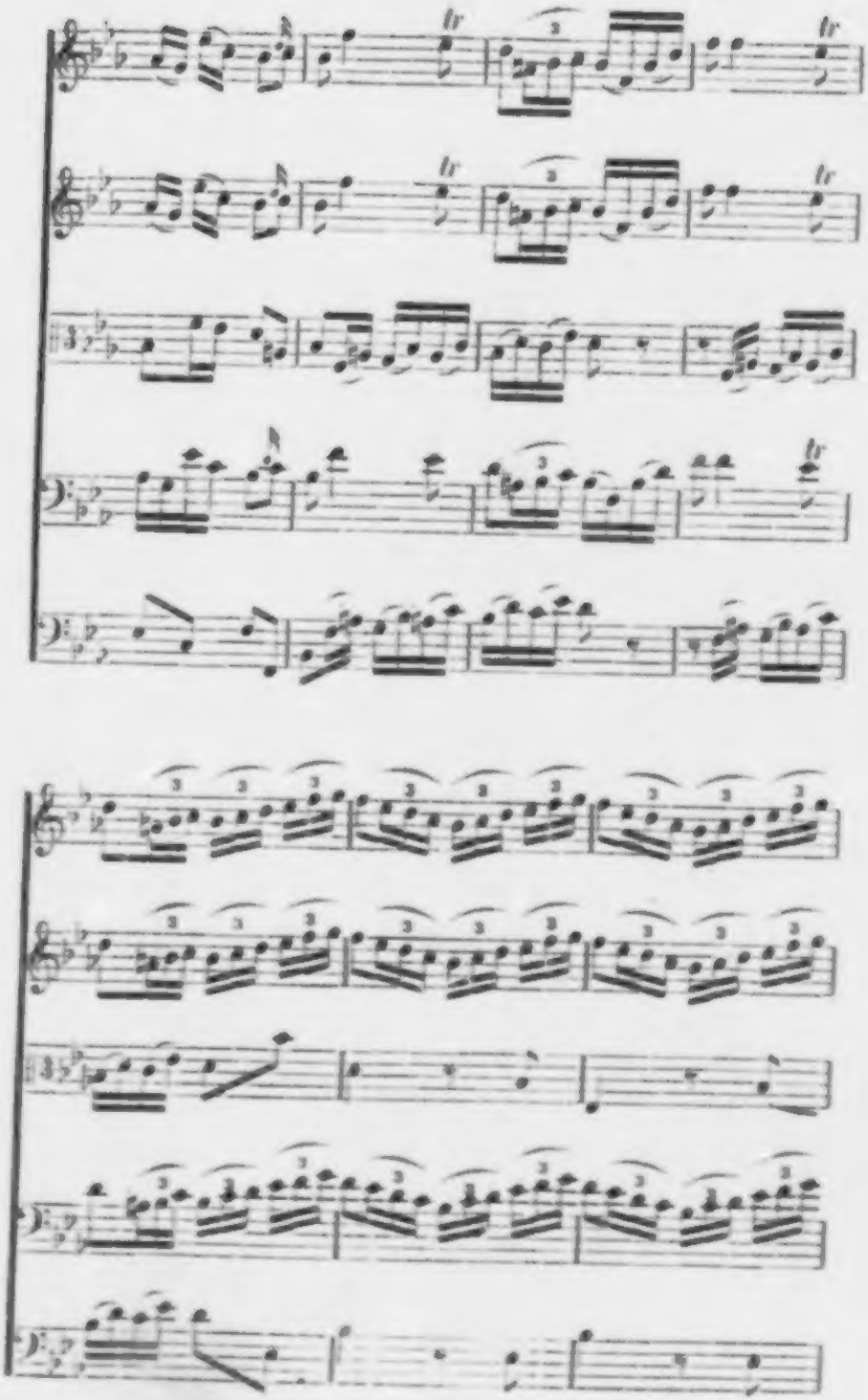
Andante aus der B-dur Symphonie, erschienen 1767, in Göttweig seit 1766.

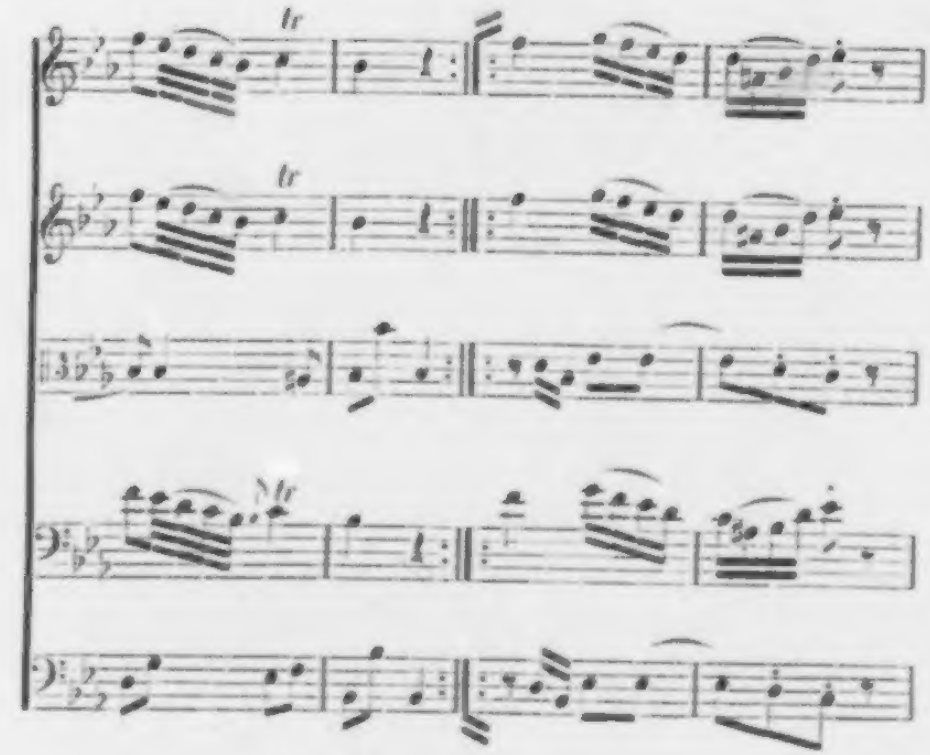
(Siehe Seite 304.)

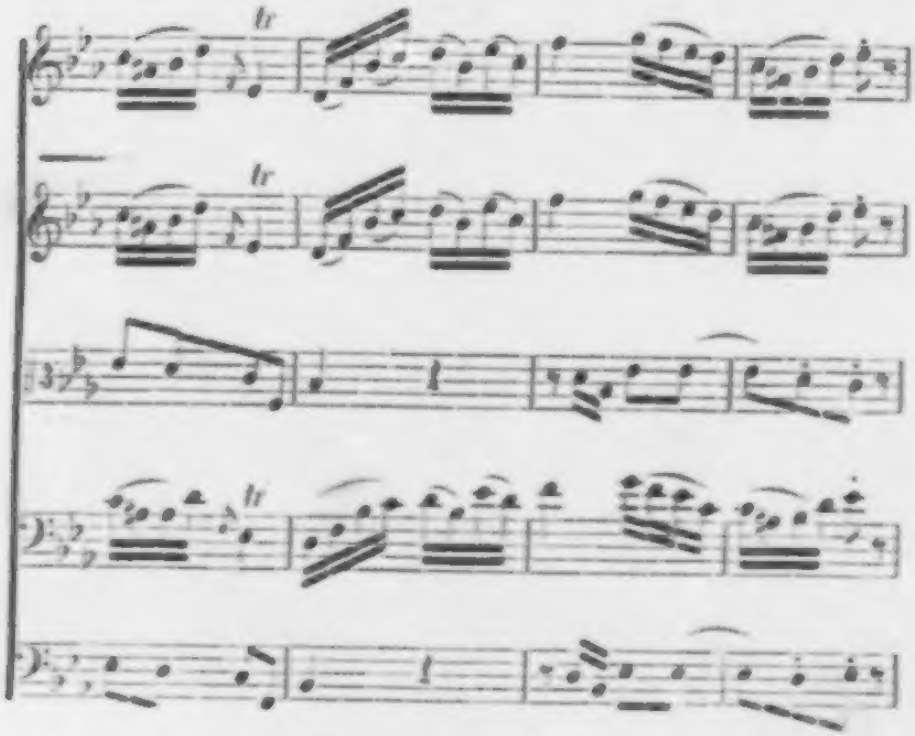


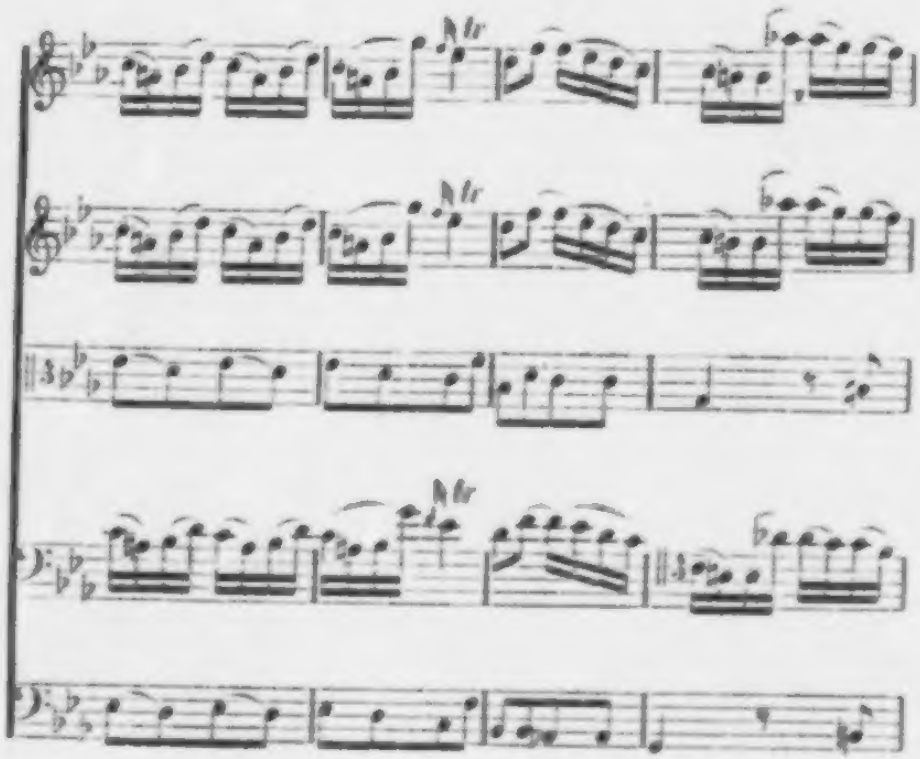


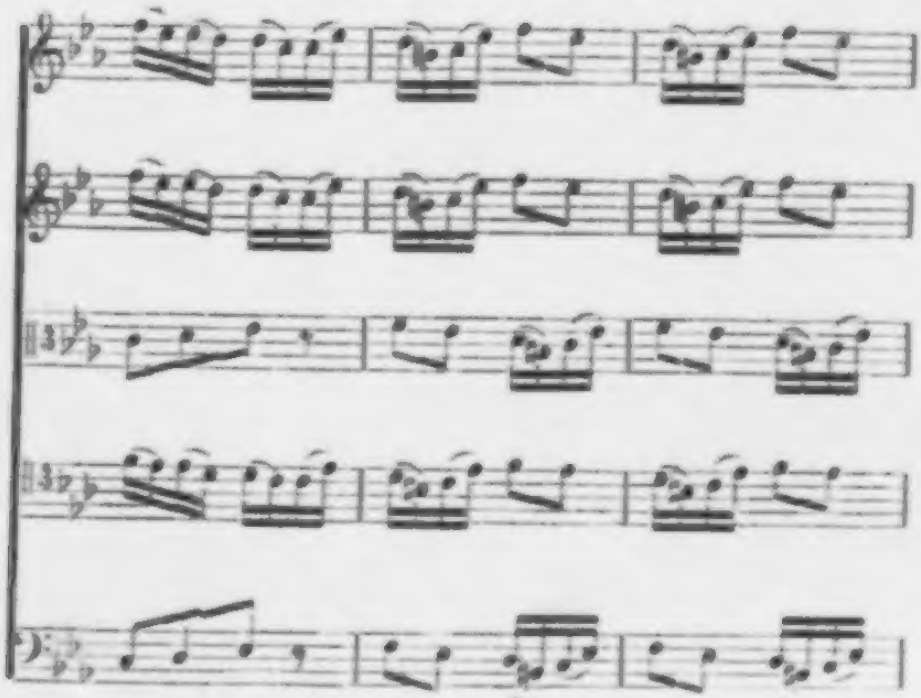

tr tr
tr tr
tr tr

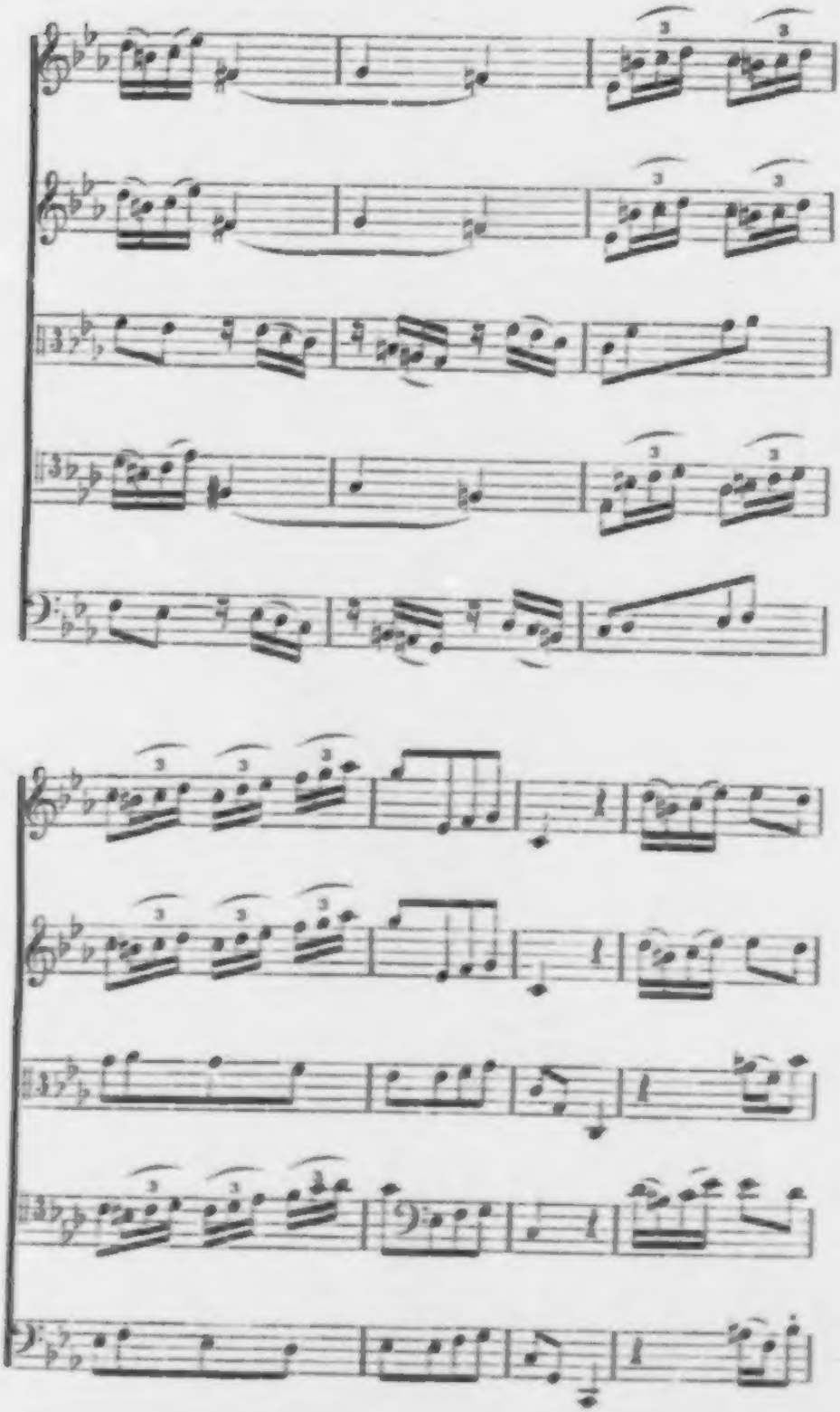


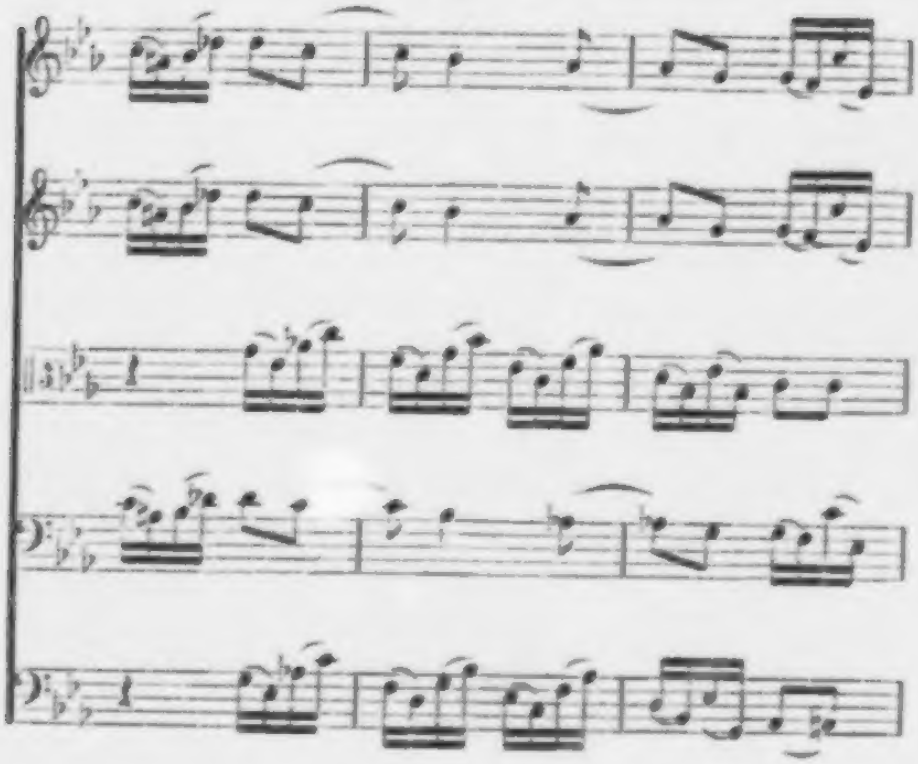

tr
tr
tr

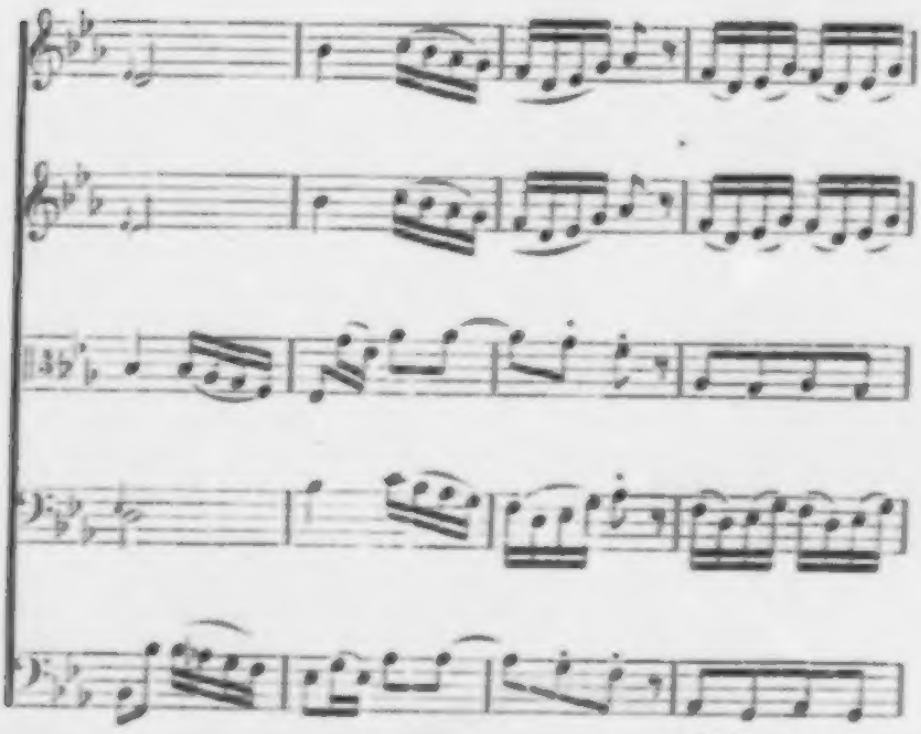

tr
tr
tr

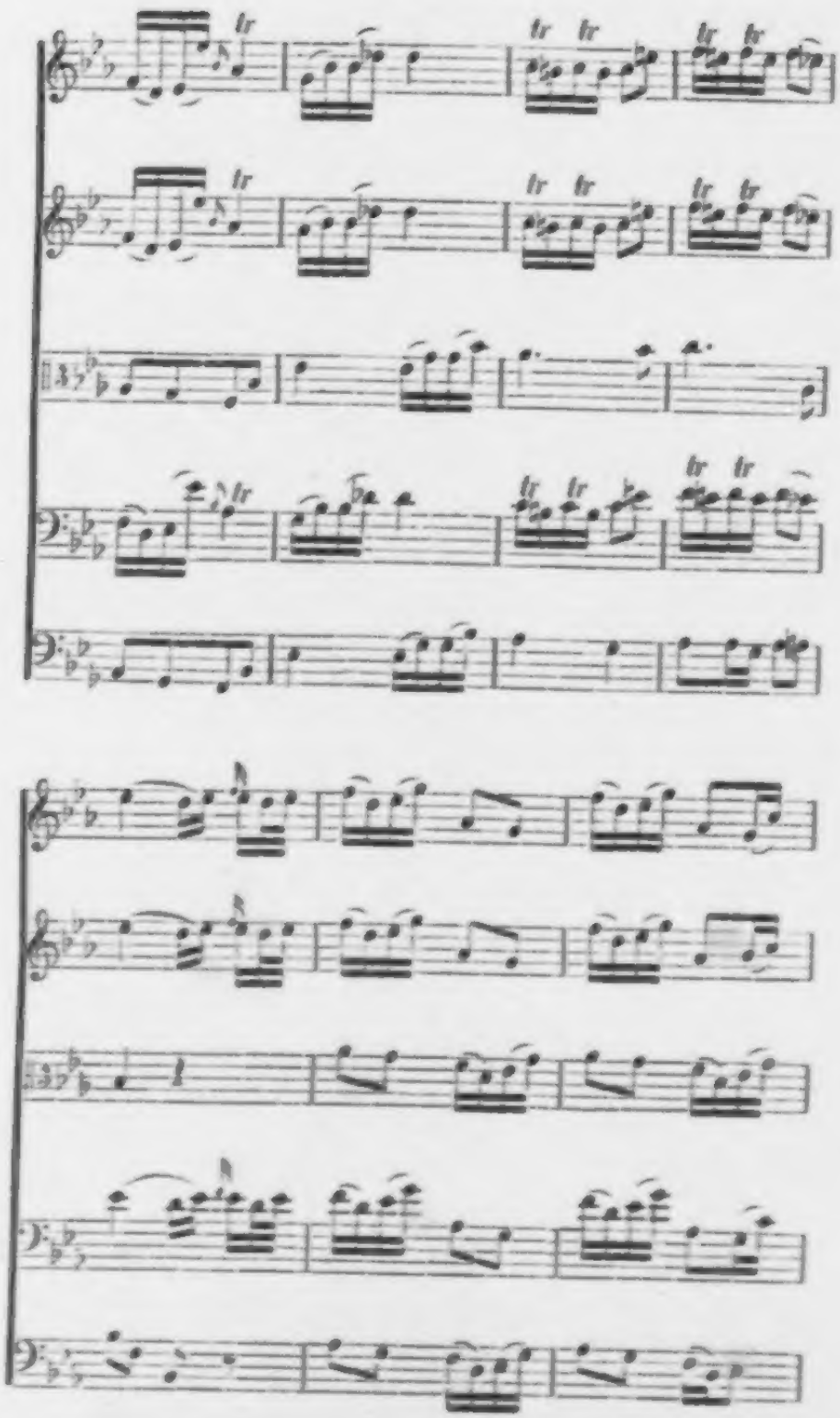


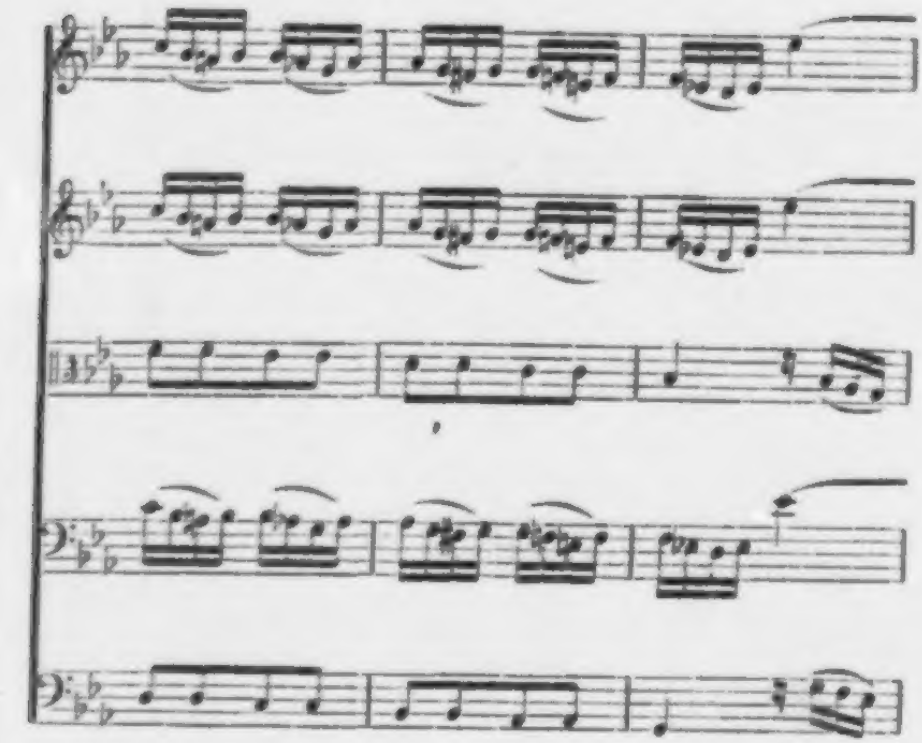


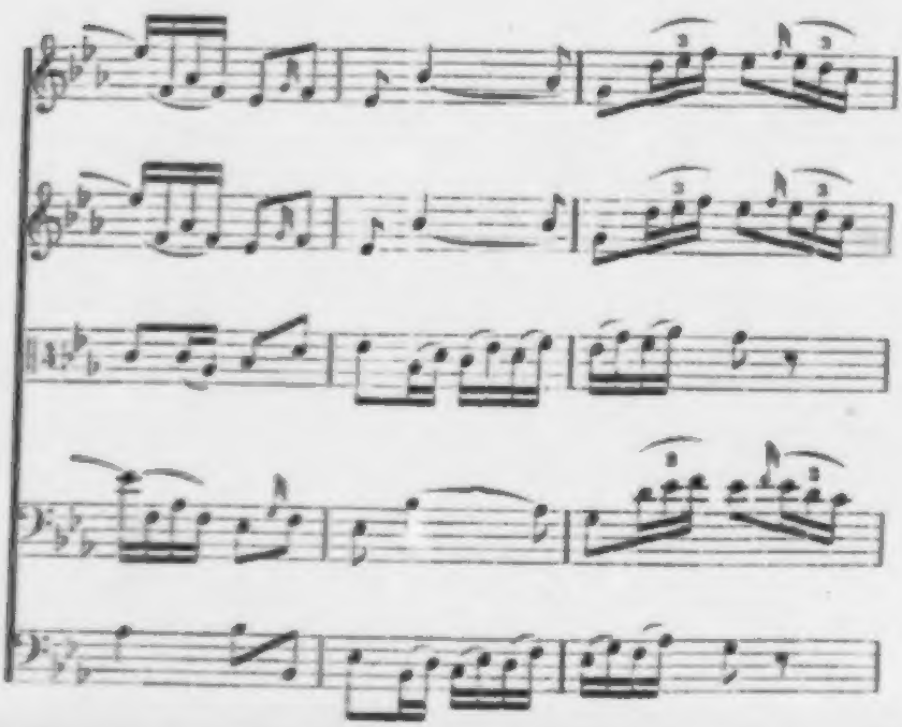


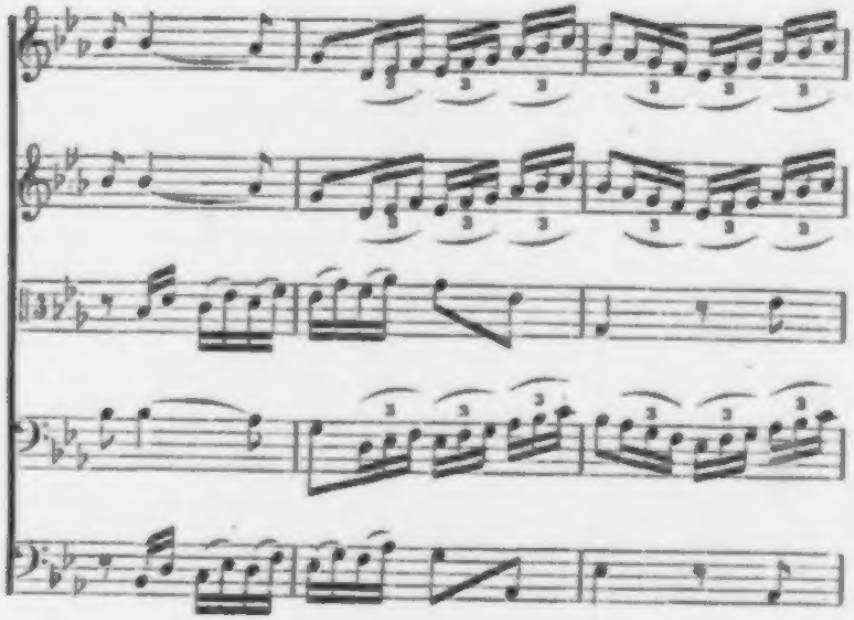


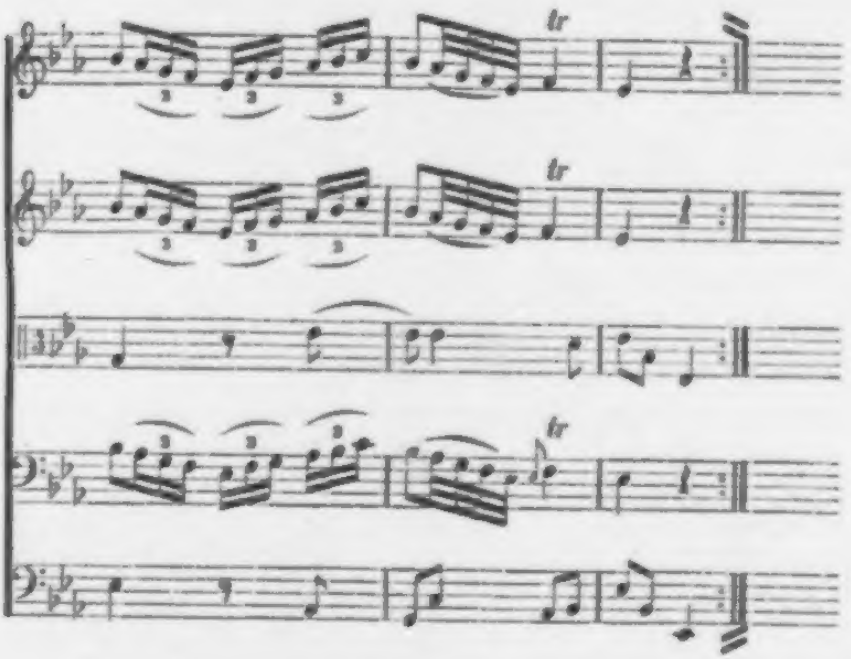












Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.

Berichtigungen:

Seite 16, Zeile 1 v. u., statt: verehelichte Heyer in Preßburg, lies: verwittwete Heyer in Wien
„ 124, „ 11 v. o., st.: dreist. Chor (Alt ꝛc.), l.: viersl. Chor (Sopran, Alt ꝛc.)
„ 126, „ 6 v. u., st.: damaligen, l.: dermaligen
„ 187, „ 1 v. o., st.: Vorbereitung der Compositionen, l.: Verbreitung von Haydn's Compositionen
„ 193, „ 2 v. o., st.: (1759) lebte, l.: (1759) wirkte
„ 230, „ 3 v. o., st.: Opuszahlen VI u. VII, l.: Opuszahlen IV u. VII
„ 236, „ 5 v. o., st.: C, l.: C

Anhang.

Kaspar …

ein Burgknecht, gebürtig vom Dorfe „…
vermählt mit der Bürgerstochter Elisab…
Bürger zu Haimb…

Th…

geb. zu Haimburg 1676, gest. daselbst 4. Sept. 1761 als Wagnermeister … mit Katharina Plenninger (geb. 1671, gest. 17. Mai 1730). … Wagnergesellen Mathias Grelranz in Haimburg, geb. 7. Sept. … glied des äußern Raths zu Haimburg, am 2. Mai 1762.

Unter den 4 Kindern aus dieser zweiten Ehe: Joh. Abra… am … genannt; Juliane Rellor, geb. 15. Febr. 1711, gest. im … weber zu Haimburg. (Nach dem Tode Katharina's heirathete Grelra…

Kinder aus erster Ehe des …

Joseph Gregor,
geb. … März 1699, gest. vor 1759, verm. [illegible] Anna Maria Rimmer. [illegible] Thekla Vogt. Kinder aus erster Ehe: Jo[…], geb. 1. Jan. 1[…]; Mathias, geb. 14. Febr. 17[…].

Thomas,
geb. 2[…] Dec. 1[…], gest. [illegible].

Caspar,
geb. 7. Jan. 1[…], gest. vor 17[…].

Gregorius,
geb. 3. Febr. 1[…], gest. vor 17[…].

(Anna Maria) Franziska,
geb. 19. Sept. 17[…], gest. 20. Juli 17[…] zu [illegible] … Anna Maria [illegible] … Maria, geb. [illegible] … im [illegible].

Franz Joseph,
getauft 1. April 17[…], gest. zu Wien [illegible], vermählt zu Wien [illegible] mit Maria Anna [illegible] … geb. [illegible].

Mathias,
geb. 2[…] Oct. 17[…], gest. 1[…] Sept. 17[…].

Mathias,
geb. 9. Febr. 17[…], gest. 7. Sept. 17[…].

Anna Katharina,
geb. 7. Oct. 17[…], gest. 1[…] Oct. 17[…].

Johann …
geb. 1[…] Sept. 17[…] [illegible]

… Haydn,

…hatten auf der Haid" bei Hainburg, ver… …th Schaller im Febr. 1657, gest. als … …ag vor April 1698.

…mas,

…der, Bürger und Mitglied des innern Rathe; verm. 23. Nov. 1692 … Nach Haydn's Tod vermählte sich Katharina am 8. Jan. 1702 mit dem …1673 zu Prod a. d. [illegible], gest. als Wagnermeister, Bürger und Mit-…

…, geb. 9. April 17[illegible], im Jahre 1720 als Wagnermeister zu Neustadt … Jan. 1760, verm. 5. Sept. 1720 mit Joh. Math. Franck, Schul-… …g, 21. Febr. 17[illegible], die Schneidermeisters-Witwe Barbara Kainz.) …atharina und Thomas Haydn:

Johannes,	Mathias,	Antonius,
geb. 8. Mai 1[illegible], gest. 22. Sept. 17[illegible] als Wagnermeister in [illegible], verm. 9. Sept. 17[illegible] [illegible] und der [illegible] Witwe Jacoba Schmitt (gest. 1 Febr. 17[illegible]), [illegible] und verm. [illegible] Juni 17[illegible] mit Maria Rosa Geppler, [illegible]-Tochter. Kinder aus erster Ehe: Johanna und [illegible], geb. 17[illegible]. Kinder aus zweiter Ehe: Johannes, geb. 17[illegible]; [illegible], geb. 17[illegible]; Theresia, geb. 17[illegible].	geb. 31. Jan. 1699, gest. 12. Sept. 1763 als Wagnermeister und Marktrichter zu Rohrau. Vermählt 24. Nov. 1728 mit Maria Koller (Tochter des [illegible] und Marktrichters [illegible] Koller, geb. 12. Nov. 1707, gest. [illegible] Febr. 1754. Zweite Vermählung des Mathias 19. Juli 1755 mit Maria Anna Seeher (Tochter des [illegible] Michael Seeher, geb. [illegible] März 17[illegible]. 5 Kinder aus dieser zweiten Ehe [illegible] nach der Geburt. Nach dem Tode des Mathias [illegible] seine zweite Frau [illegible] Juli 1764 den [illegible] Georg [illegible], [illegible] zu [illegible] bei [illegible].) Kinder aus erster Ehe des Mathias:	geb. 11. Jan 17[illegible], [illegible] als [illegible] zu [illegible] [illegible].

Michael,	Anna Maria,	Johann Kaspar und Anna Katharina (Zwillinge),	Philipp (mit Roth [illegible]),	Joh. Evangelist,	Maria Christina,
…, geb. [illegible] Aug. [illegible] … [illegible] … mit der [illegible] … Magdalena … [illegible] … Jänner 17[illegible], … 19. Jan. 17[illegible].	geb. 4. März 17[illegible], gest. 21. Aug. 1802, vermählt 4. Febr. 17[illegible] mit Philipp Fröhlich, Schmiedmeister in Rohrau (gest. [illegible] Jan. 17[illegible], [illegible] Jahre), zum zweiten mal verm. [illegible] April 17[illegible] mit Ignaz Walter, [illegible] und [illegible] [illegible]. [illegible] zu [illegible] bei Rohrau. [illegible] nach dem Tode seiner Frau, am 21. Nov. 1802, Elisabeth [illegible], [illegible] [illegible] am [illegible] [illegible] Oct. 18[illegible], [illegible] Jahre alt. Kinder der Anna Maria aus erster Ehe [illegible] A. Kinder aus zweiter Ehe: Ignatius, geb. 31. Mai 17[illegible], gest. als [illegible] [illegible] Jan. 18[illegible] zu Rohrau.	geb. 6. Jan. 17[illegible]. Joh. Kaspar gest. [illegible] Jan. 17[illegible]. Anna Katharina verm. [illegible] Nov. 17[illegible] mit dem [illegible] [illegible] Christoph Näher. Kinder: [illegible] geb. und gest. 17[illegible], [illegible] geb. und gest. 17[illegible].	geb. und gest. 2. Mai 17[illegible].	geb. 23. Dec. 17[illegible], gest. [illegible] Mai 18[illegible] zu Eisenstadt als Musiker der fürstl. Esterházy'schen Hofkapelle.	geb. [illegible] März 17[illegible], gest. [illegible] Nov. 17[illegible].

A. Von den [illegible] Kindern der Anna Maria Fröhlich starben [illegible] nach der Geburt. Unter den Übrigen sind hervorzuheben:

Maria Elisabeth, geb. 15. April 17[illegible], verm. 16. Nov. 17[illegible] mit dem Schneidermeister Michael Döbler in Rohrau (gest. 17[illegible]). [illegible] Kinder [illegible].

Anna Maria, geb. 27. April 17[illegible], gest. 27. April 18[illegible] in [illegible]. Vermählt im [illegible] mit Michael [illegible]; dann 17[illegible] mit dem [illegible] Kaspar [illegible] (gest. 2. Mai 18[illegible]). [illegible] Kinder aus erster und [illegible] Kinder aus zweiter Ehe.

Anna Katharina, geb. 11. Aug. 17[illegible], verm. [illegible] Juli 17[illegible] in Rohrau mit Joh. [illegible], Schuster zu [illegible] in Ungarn; dann mit dem Schuhmachermeister Peter [illegible] in Wien. Tochter aus erster Ehe: Juliane. [illegible] Kinder aus zweiter Ehe, darunter [illegible], die in den letzten Jahren bei Haydn wohnte.

Mathias, geb. 24. Febr. 17[illegible], gest. [illegible] Febr. 18[illegible] als Schmiedmeister in Rohrau. War der [illegible] Haydn's. Vermählt in [illegible] 14. Febr. 17[illegible] mit Katharina [illegible]. Noch lebende Tochter: Anna Katharina [illegible] in Rohrau; [illegible] Franz in Wien.

Theresia, geb. [illegible] Juli 17[illegible], gest. [illegible] Dec. 18[illegible], verm. 24. Nov. 17[illegible] mit dem Schuhmachermeister [illegible] Hammer in [illegible] (in Ungarn). [illegible] Kinder starben bald nach der Geburt.

Benachrichtigung.

Das vorliegende Werk wird in zwei starken Bänden, jeder Band zu zwei Abtheilungen, erscheinen. Den beiden zweiten Abtheilungen werden Portraits von Haydn, der ersten Abtheilung des zweiten Bandes ein Facsimile seiner Handschrift beigefügt sein.

Der Preis des completen Werkes, zu welchem das Material vom Herrn Verfasser bereits vollständig gesammelt ist, und dessen Herausgabe deshalb nach Möglichkeit beschleunigt werden soll, wird ungefähr M. 30. betragen.

Die Verlagshandlung.

Im Verlage von **A. Sacco Nachfolger** (A. E. Glucksberg) in Berlin sind ferner erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Cervantes Saavedra (Miguel de) Leben und Thaten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von La Mancha. Uebersetzt von Ludw. Tieck; mit 376 Illustrationen von Gustav Doré. 3. Aufl. 1875. In 50 Lieferungen gr. 4° fast Folio aufs glänzendste ausgestattet. Preis einer jeden Lieferung 75 Pf. Complet M. 37. 50 Pf.

—— gebunden in 2 Bänden mit Lederrücken, reicher Goldpressung und Goldschnitt M. 61. 50 Pf.

—— —— —— mit marmorirtem Schnitt M. 54.

Lanfrey, P. Geschichte Napoleon's I. Deutsche autorisirte Ausgabe. Aus dem Französischen von Claire von Glümer. Eingeleitet von Adolf Stahr. Band I—V. 1869—75. gr. 8°. M. 25.

Schleiden, M. J. Das Meer. Zweite umgearbeitete und bedeutend vermehrte Auflage. Mit 28 Stahlstichen in Farbendruck, 4 Tafeln in Tondruck, 279 Holzschnitten und 1 Karte. Prachtvoll ausgestattet. Lex. 8°. 1874. M. 37. 50 Pf.

—— gebunden mit Lederrücken und reicher Goldpressung M. 42.

Schuré. Geschichte des deutschen Liedes. Eingeleitet von Adolf Stahr. Allein berechtigte deutsche Ausgabe. Zweite Auflage. 1875. Geh. M. 4. Eleg. geb. mit Goldschnitt M. 5. 40 Pf.

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.

3958 Oct.

Joseph Haydn

von

C. F. Pohl.

Zweiter Band

(resp. Band I. 2. Abtheilung).

Mit einem Portrait.

Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1882.

Joseph Haydn.

Zweiter Band

resp. Band I. 2. Abtheilung

Gezeichnet von Franz Wolfe
nach einem Original-Miniatur-Portrait.

Photographischer Lichtdruck
von J. Löwy, k. k. Hofphotograph in Wien.

Joseph Haydn

Joseph Haydn

von

C. F. Pohl.

Zweiter Band

(resp. Band 1. 2. Abtheilung)

Mit einem Portrait.

Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1882.

KÖNIGLICHE UNIVERSITÄTS BIBLIOTHEK
BERLIN

Das Recht der Uebersetzung behält sich der Verfasser vor.

Inhalt.

Eſterházy I. Eſterház S. 1. — Schloß S. 5. — Garten u. Luſtwald S. 6. — Opern- u. Schauſpielhaus S. 7. — Marionettentheater S. 9. — Schauſpielertruppen S. 11. — Muſikkapelle S. 12. — Geſangperſonal S. 16. — Tomaſini S. 17. — Braw, Fuchs, Marteau, Tibi S. 18. — Lauber, Nipomuki S. 19. — Valdeſturla, Bologna S. 20. — Haydn in Eſterház S. 20. — 1767. Die Oper *La Canterina* S. 37. — Meſſe IV S. 38. — 1768. Die Oper *Lo Speziale*; *Applausus* S. 39. — 1769. 6 Streichquartette S. 43. — 1770. Haydn erkrankt am Fieber S. 44. — Freiherr von Sumerau S. 45. Die Oper *Le Pescatrici* S. 46. — 1771. Theuerung S. 47. — *Salve Regina* S. 48. — 1772. Prinz Rohan in Eſterház S. 49. — Mlle. Delphin S. 51. — Feſt in Preßburg S. 52. — Muſikfeſte in Preßburg S. 53. — Klagen der Muſiker in Eſterház S. 55. — Die Abſchieds-Symphonie S. 56. — Meſſe V S. 59. — 1773. Feſt in Eſterház; die Oper *L'infedeltà delusa* S. 60. — Haydn als Organiſt S. 61. — Kaiſerin Maria Thereſia in Eſterház S. 61. — *Stabat mater* S. 65. — 1774. 6 Streichquartette S. 67. — 1775. *Il Ritorno di Tobia* S. 68. — Erzherzog Ferdinand in Eſterház S. 71. — Die Oper *L'incontro improviso* S. 74. — Die letzten Compoſitionen für das Baryton S. 75. — 1776. Haydn's eigene Lebensſkizze S. 75. — Das Luſtſpiel „Der Zerſtreute" S. 76. — Antrag, für das Hoftheater in Wien eine Oper zu ſchreiben S. 77. — 1777. Die fürſtl. Kapelle in Wien S. 78. — Vermählungsfeier in Eſterház S. 79. — Die Oper *Il Mondo della luna* S. 80. — 1778. Haydn wird todt geſagt S. 81. — Haydn's Wohnhaus in Eiſenſtadt S. 82. — Haydn verkauft ſein Haus ſammt Garten S. 83. — Haydn erſucht um Aufnahme in die Tonkünſtler-Societät S. 84. — Meſſe VI S. 86. — 1779. Die Oper *La vera costanza* S. 87. — Das Ehepaar Antonio und Luigia Polzelli S. 89. — Luigia Polzelli S. 90. — Anton Polzelli S. 94. — Pietro Polzelli S. 96. — Annafeſt in Eſterház. Schloß- und Theaterbrand S. 98. — Das muſik. Drama *L'Isola disabitata* S. 99. — Schüler Haydn's: Niemecz S. 100; Dittler, Krumpholz S. 101; Pichel S. 102; Ant. Kraft, Ant. Roſetti S. 104.

Chronik. Wien in den Jahren 1767 bis 1790 incl.

Muſikpflege am Kaiſ. Hofe S. 110. — Harmoniemuſik S. 112. — Tafelmuſiken. Theater in Laxenburg und Schönbrunn S. 113. — Theater in den Vorſtädten

S. 114. — Die beiden Theater der inneren Stadt S. 117. — Die italiänische Oper S. 119. — Das Stadttheater S. 120. — Theater-Privatgesellschaften S. 121. — National-Singspiel im Hof-Nationaltheater S. 122. — *Opera buffa* daselbst S. 123. — Das Stadttheater S. 126. — Das National-Singspiel S. 128. — Project eines dritten Theaters in der inneren Stadt S. 129. — Das Ballet; Noverre S. 130. — Das Casino im Trattnerhof S. 131. — Beschränkung der Kirchenmusik S. 132. — Cäcilien-Congregation S. 133. — Die Tonkünstler-Societät S. 134. — Oratorien an verschiedenen Orten S. 135. — Musikalische Academien S. 136. — Dilettanten- und Liebhaberconcerte S. 148. — Musikpflege in Privathäusern S. 150. — Nachtmusiken; Tanzbelustigungen S. 152. — Musikalienhandel S. 154. — Clavier-Fabrikation S. 157. — Musikpflege des Adels S. 158.

Esterház II. 1780. Eröffnung des neuen Theaters. Die Oper *La fedeltà premiata* S. 167. — Haydn's Geschäftsverbindung mit Artaria S. 169. — 6 Claviersonaten. — Die Schwestern v. Auenbrugger S. 172. — 1781. Haydn's Verbindung mit Paris S. 174. — Haydn's Verbindung mit London S. 177. — Haydn's Ansehen in Spanien. Der Dichter Yriarte S. 179. — Der Componist Boccherini S. 180. — König Karl III. Haydn in Wien geehrt S. 181. — Porträte von Haydn S. 182. — Großfürst Paul mit Gemalin in Wien S. 183. — Die ersten 12 Lieder von Haydn S. 187. — 6 Streichquartette S. 189. — 6 Divertissements. Symphonie *La Chasse* S. 190. — Cäcilienmesse VII S. 191. — 1782. 3 Todesfälle. Großfürst Paul in Wien, 2. Besuch S. 192. — Die Oper *Orlando Paladino* S. 194. — 6 Ouverturen S. 195. — Cantate »*Ah come il cuore mi palpita*«; Mariazellermesse VIII S. 196. — 1783. Haydn erkrankt. Clementi S. 197. — Vermählung des Fürsten Nicolaus jun. Die London-Symphonie S. 198. — Haydn's letztes Violoncellconcert S. 199. — 1784. Die Oper *Armida* S. 200. — Wiederaufführung des „Tobias". Kelly und Bridi in Esterház S. 201. — Franz Anton von Weber und seine Söhne Fritz und Edmund S. 203. — Haydn's Oper „Die belohnte Treue" in Wien aufgeführt S. 204. — Clavierconcert in D.; Tanzmusik; 12 Lieder (2. Dutzend) S. 205. — Die Pudelromanze S. 206. — 1785. Haydn's Aufnahme in den Freimaurer-Orden S. 207. — Leopold Mozart besucht seinen Sohn in Wien S. 209. — Leopold Mozart und Haydn S. 211. — Gegenseitige Werthschätzung Mozart's und Haydn's S. 212. — Wiedervermählung des Fürsten Ant. Esterházy S. 214. — Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze S. 214. — Tanzmusik S. 220. — 3 Claviertrios für die Gräfin Marianne Virzay S. 221. — 1786. Cantate auf den Tod Friedrich des Großen S. 221. — 5 Concerte für die Leier. 6 Symphonien für Paris S. 222. — 1787. 6 Streichquartette S. 223. — Haydn aufgefordert für Prag eine Oper zu schreiben S. 225. — 1788. Haydn-Cultus; v. Mastiaux; Exner S. 226. — Die Kinder-Symphonie S. 228. — Die Oxford-Symphonie S. 228. — 1789. 6 Streichquartette S. 228. — Der Großhändler Johann Tost S. 229. — Die Familie v. Genzinger S. 231. — Marie Edle v. Genzinger S. 233. — Musikalienhändler Bland aus London S. 234. — Das Rasirmesser-Quartett; 3 Clavier-Trios S. 235. — Fantasia und Capriccio S. 236. — Cantate *Arianna a Naxos* S. 237. — 1790. Großhandlungs-

Oremialiſt Puchberg S. 238. — Tod der regierenden Fürſtin S. 240. — Haydn vom Fürſten Oettingen-Wallerſtein eingeladen. Fürſt Nicolaus Eſterházy ſtirbt S. 241. — Fürſt Anton Eſterházy. Letztes Jahr in Eſterház S. 242. — Abſchied von Eſterház S. 243. — Haydn in Wien. Antrag des Fürſten Grassalkovics. Salomon aus London S. 244. — Dreifache Vermählung bei Hofe S. 245. — Kaiſerin Maria Thereſia S. 246. — Vorbereitungen zur Reiſe nach London. König Ferdinand von Neapel S. 247. — Die Entſcheidung. Symphonie in Es S. 248. — Menuette. Verſchiedene Clavierſtücke S. 249. — Tag der Abreiſe nach London S. 250. — Abſchied von Mozart S. 251.

Muſikaliſcher Theil. Symphonien S. 255. — Ouverturen S. 283. — Divertimenti S. 285. — Streichquartette S. 288. — Concerte S. 301. — Tanz-Partien S. 304. — Tanzmuſik S. 307. — Clavierſonaten S. 308. — Clavierſonaten mit Violine S. 316. — Claviertrios S. 317. — Clavierconcerte S. 321. — Kleinere Clavierſtücke, Capriccio S. 323, Fantaſie S. 324. — Kirchenmuſik S. 325. — Meſſe IV S. 327. — Meſſe V S. 329. — Meſſe VI S. 330. — Meſſe VII S. 331. — Meſſe VIII S. 332. — Kleinere Kirchenmuſikſtücke S. 334. — Stabat mater S. 336. Applausus S. 337. — *Il ritorno di Tobia* S. 138. — Die ſieben Worte des Erlöſers am Kreuze S. 341. — Die Oper S. 344. — *La Canterina; Lo Speziale* S. 349. — *Le Pescatrici; L'Infedeltà delusa* S. 350. — *L'Incontro improviso* S. 350. — *Il Mondo della luna; La vera costanza* S. 352. — *L'Isola disabitata; La fedeltà premiata* S. 353. — *Orlando Paladino* S. 354. — *Armida* S. 355. — Marionettentheater S. 356. — Cantate »*Ah come il cuore mi pal nel pita seno*« S. 357. — Trauercantate; Cantate *Arianna a Naxos* S. 358. — Einlegearien S. 359. — Lieder S. 360.

Beilagen.

I. Verzeichniß der Opern, Academien, Marionetten und Schauſpiele, aufgeführt in Eſterház im Jahre 1778. S. 367.

II. Verzeichniß der Mitglieder der fürſtl. Eſterházy'ſchen Muſikkapelle (nach der Zeit ihres Eintritts) 1761—1790. S. 372.

III. Verzeichniß der in den Jahren 1767—1790 auf den Theatern nächſt der Burg, nächſt dem Kärnthnerthor und im Luſtſchloſſe Schönbrunn zum erſtenmale aufgeführten Opern und Singſpiele S. 375.

Berichtigungen und Zuſätze S. 383.

Anhang: Chronologiſch-thematiſches Verzeichniß der in den Jahren 1766—1790 entſtandenen Tonwerke Joſ. Haydn's nach den angegebenen Notizen S. 385.

Esterház.

I.

Im Jahre 1720 ließ Graf Joseph Anton Eſterházy am ſüdlichen Ende des Neuſiedler-Sees im Ödenburger Comitat in Nieder-Ungarn ein einfaches Jagdgebäude aufführen. Nahe dabei lagen die kleinen Dörfer Süttör (gegen Oſten), Szeplak (gegen Weſten) und Schrollen (gegen Norden und damals noch nahe dem See). Nach erſterem Orte wurde das Gebäude dann benannt. Die Gegend rundum war ſo unwirthlich wie nur denkbar: weite Flächen Landes, überwuchert von Schilf und Rohr, Geſtrüpp und niederem Gras, langgeſtreckte Moräſte und ſchwimmender Raſen (Hanſág genannt) dehnten ſich unabſehbar aus. Die Einwohner ſchlichen gleich Geſpenſter herum, geplagt von verderblicher Sumpfluft, von Inſecten aller Art und namentlich im Frühjahr heimgeſucht vom kalten Fieber. Aber all' dieſe Übel kamen bei dem Grafen, einem leidenſchaftlichen Jagdfreunde, nicht in Betracht im Hinblick auf die Nähe des Sees, der eine reiche Ausbeute an wildem Geflügel verſprach.[1] Dem Erbauer war es nur kurze Zeit vergönnt, ſich ſeines Beſitzes zu erfreuen, denn nach dem Ableben ſeines Bruders Michael (24. März 1721) als Fürſt die Regierung übernehmend, ſtarb auch er zehn Wochen ſpäter am 7. Juni. Um ſo länger profitirte ſein Sohn und Nachfolger, Paul Anton, von dem auch ihm lieb gewordenen Aufenthalt. Paul Anton ſtarb am 18. März 1762 und nun erſt gelangte der Beſitz durch ſeinen Bruder, Fürſt Nicolaus, zu ſeiner eigentlichen und ungeahnten Bedeutung. Wie bereits er-

1 Der ſeit undenklichen Zeiten launenhafte See trocknete zu Zeiten derart aus, daß der Boden mit Feldfrüchten bebaut und Jagden abgehalten werden konnten (zuletzt 1874); dann wiederum ſchwoll er an, tief genug, um bei Feſtlichkeiten zu Seeſchlachten zu dienen (1797).

wähnt,[2] war dieser prachtliebende Fürst im Jahre 1764 in Frankfurt a. M. bei der Wahl und Krönung des Erzherzogs Joseph zum römischen König als Botschafter zugegen und hatte zuvor bei einem Besuche in Paris auch Versailles kennen lernen. Sich einen ähnlichen Sitz zu schaffen war nun sein glühender Wunsch. Merkwürdigerweise wählte er dazu, vielleicht des Contrastes halber, den dazu am wenigstgeeigneten Punkt seiner zahlreichen Besitzungen, jenes Jagdschloß Süttör, das er mit enormen Unkosten, verzehnfacht durch seine entlegene Lage, zu einem prachtvollen Sommer-Palais umgestaltete und ihm im Januar 1766 nach dem Stammorte der fürstlichen Dynastie zum erstenmale den Namen „Esterház" beilegte.[3] Hier hielt sich der Fürst den weitaus größten Theil des Jahres auf, um sich versammelt seinen Hofstaat, seine Musikkapelle und die Sänger von der Oper; nur die Chormusik für die Kirche blieb in Eisenstadt zurück.

Esterház,[4] das wir nun eingehender kennen lernen, war in der That eine wunderbare Schöpfung des Fürsten. „Vielleicht ist außer Versailles in ganz Frankreich kein Ort, der sich in Rücksicht auf Pracht mit diesem vergleichen ließe", schrieb ein oft genannter Reisender,[5] und in ähnlicher Weise äußerte sich der französische Botschafter Prinz Rohan: „in Esterház habe er Versailles wiedergefunden".

Denken wir uns in die, beiläufig den Höhepunkt der Herrlichkeit von Esterház bildende Zeit zurück und betrachten wir nun den Fürstensitz mit dem Auge des damaligen Beschauers.

---

2 Halbband I. S. 241. — Fortan gilt für die Bezeichnung „Halbband" durchgehends die Abkürzung Band, oder Bd.

3 Vergl. Band I. S. 249.

4 Esterház erreicht man heutzutage mittelst Eisenbahn per Ödenburg, Groß-Zinkendorf und Szerdahely. Beschreibungen vom Schlosse und seinem angrenzenden Park, einen Flächenraum von über 6000 Klafter einnehmend, erschienen zunächst in französischer Sprache (1775 u. 84). Eine „Beschreibung des Hochfürstlichen Schlosses Esterházy im Königreiche Ungern", Preßburg 1784, mit in Kupfer gestochenen Illustrationen besorgte der Fürst selbst. Auch Joh. Matth. Korabinsky's „Geographisches-Historisches-Productken Lexikon von Ungarn", Preßburg 1786, bringt einen ausführlichen Artikel. Die Daten der abgehaltenen Feste sind in keinem einzigen dieser Werke genau und zudem unvollständig.

5 Riesbeck, Briefe eines reisenden Franzosen über Deutschland. 2. Auflage 1784, I. 354.

Auf der Ödenburger Straße das Dorf Szeplak erreichend, folgen wir einer prächtigen 450 Klafter langen Lindenallee, die ſich noch längs dem Dorfe Eſterház hinzieht. Dieſer Ort entſtand erſt während dem Neubau des Schloſſes und beſteht aus zwei Reihen ſchmucker Häuschen, die der Fürſt damals für die deutſchen Handwerksleute erbauen ließ. Wir paſſiren den herrſchaftlichen Gaſthof, das weitläufige Muſikgebäude für die Mitglieder der Kapelle und der Oper, den rieſigen Marſtall mit Sommer- und Winterreitſchule, die Wohnungen für den Hofſtaat und ſtehen nun vor einem Thor aus kunſtvoll getriebenem eiſernem Laubwerk, dem Haupteingang zum Schloßhof, dem gegenüber ſich rechts und links die Wachthäuſer für die fürſtliche Grenadiergarde befinden. Den Schloßhof betretend, gewährt das im italieniſchen Geſchmack erbaute, reich mit Statuen, Reliefs und Säulen geſchmückte Hauptgebäude mit ſeinen Seitenflügeln, in einer Breite von 54 Klafter ſich ausdehnend, einen wahrhaft impoſanten Anblick. Eine freie Hauptſtiege führt beiderſeits zu einem weiten, auf acht paarweiſe gekoppelten Säulen ruhenden Balcon. Hier im erſten Stockwerke befindet ſich der Paradeſaal, vollkommen weiß und mit verſchwenderiſcher Pracht ausgeſtattet. Grundmann, des Fürſten Cabinetsmaler,[6] ſchmückte den Plafond mit Frescomalereien, der Mythologie entlehnt; lebensgroße Statuen der vier Jahreszeiten mit golddurchwirkten Gehängen geziert, Urnen von Alabaſter, Vaſen von Chalcedon, mit koſtbaren Steinen ausgelegte Uhren feſſeln die Aufmerkſamkeit. Einen reizenden Gegenſatz bildet der ebenerdige Sommerſaal (*sala terrena*) von durchbrochenen viereckigen Säulen unterſtützt, zwiſchen denen hohe Alabaſter-Urnen ſtehen. Der Boden iſt mit weißen Marmortafeln ausgelegt; die Decke ſchmücken auch hier von Grundmann gemalte mythologiſche Darſtellungen. Breite Wandſpiegel ruhen auf Tiſchen von weißem Marmor, mit Gruppen und Einzelfiguren aus feinſtem Porzellan beſetzt. An den Seitenwänden befinden ſich mit Spiegelglas ausgelegte Niſchen, in denen auf felſigem Grunde marmorne Becken mit waſſerſpeienden Drachen und Schwänen ruhen. Es iſt dies der Saal, in dem bei feſtlichen Gelegenheiten Muſikaufführungen ſtattfanden. Das Schloß enthält außerdem in ſeinen drei Stockwerken 126 reich vergoldete

6 Siehe Band I. S. 231, Anm. 25.

mit japaniſchem oder indianiſchem Tafelwerk ausgelegte Zimmer. In jedem derſelben wird das Auge überraſcht von unzähligen Ausſchmückungs-Gegenſtänden, die in Wahl und Anordnung den feinſten Geſchmack verrathen. Die Aufmerkſamkeit feſſeln ferner noch eine mit kunſtvollen Arbeiten angefüllte Raritätenkammer, ein Cabinet mit überaus koſtbaren chineſiſchen und japaniſchen Gefäßen, die Bibliothek, reich an Handſchriften, ſeltenen Kupferſtichen, Handzeichnungen, Landkarten und Globen, an Werth vielleicht noch überragt von der Bildergallerie mit Werken italieniſcher und niederländiſcher Meiſter.

Dem Schloſſe reihen ſich unmittelbar Garten und Luſtwald an. Natur und Kunſt unterſtützen ſich hier gegenſeitig. Vom großen, reich geſchmückten Blumen-Parterre aus laufen nach allen Richtungen Gänge, geſchmückt mit Pavillons, Lauben, Grotten, Cascaden und Statuen. Zu beiden Seiten des rückwärtigen Schloßgebäudes zieht ſich eine Doppelallee wilder Kaſtanienbäume hin. Am Rande der rechtsſeitigen Allee ſteht das Operngebäude und daneben ein Kaffeehaus, der Sammelplatz der Künſtlerwelt. Der Oper gegenüber befindet ſich das Marionetten-Theater, an das ſich die mit den ſeltenſten Gewächſen angefüllten Treibhäuſer anreihen.

Hier endet der Ziergarten und beginnt nun der umfangreiche Luſtwald voll herrlichen Baumſchlags und üppiger Wieſen. Prachtvoll ausgeſtattete Phantaſie-Gebäude zieren die freien Plätze: der Sonnen-, der Dianentempel, die Eremitage, das chineſiſche Luſthaus (Bagatelle) und nahe dem Ausgang zum Thiergarten der Fortuna- und Venustempel. So umfangreich iſt dieſes Labyrinth von Gängen, daß bei Feſtlichkeiten Fächer an die Gäſte vertheilt wurden, auf denen zur Orientirung der Grundriß der Anlagen aufgezeichnet war. — Der von Hirſchen wimmelnde Thier- ſowie der Faſangarten bildet eine Fortſetzung des Luſtwaldes, in ſüdlicher Richtung bis in die Nähe des Ortes Szerdahely ſich hinziehend. Weiter hinab liegt St. Niklo (Fertösz-Miklos) und noch weiter ſüdlich das reizende fürſtliche Jagdſchloß Monbijou, an einen namentlich mit Damhirſchen bevölkerten Erlenwald gelehnt.

Hatte des Fürſten Machtgebot ſoweit ein bis dahin verwahrloſtes Terrain in einen Prachtſitz umgeſchaffen, bildete die Nachbarſchaft nach Oſten hin noch immer einen um ſo ſchreienderen

Contraſt. Ein im Umfang von ſechszehn Quadratmeilen ſchwimmender mit Rohr bewachſener Moraſt, jener ſchon erwähnte Hanſág, hinderte noch immer jeden Verkehr und vergiftete die Luft. Auch hier griff der Fürſt durch und erwies ſich als Wohlthäter des Landes. Durch ſeinen Ingenieur Anton von Traut ließ er von Eſterház aus bis zu dem Orte Pamhaggen (Pomogy) in der Richtung nach Preßburg einen 4300 Klafter langen Damm anlegen und zu beiden Seiten mit Weiden- und Erlenbäumen bepflanzen. Derſelbe wurde am 17. Herbſtmonat 1780 durch den Fürſten ſelbſt und ſeinem Gefolge zum erſtenmale zu Wagen befahren und dieſer Tag durch die dankerfüllten Bewohner jener Gegend in feſtlicher Weiſe gefeiert.[7] Damit nicht zufrieden, ließ der Fürſt zwei Jahre ſpäter mit enormen Koſten von obigem Orte aus drei Kanäle zur allmähligen Aufſaugung des Waſſers-graben, deren größter, 15000 Klafter lang, in die Rabnitz führte, ſo daß man auf dieſer Strecke mit kleinen Plätten bis Raab gelangen konnte und Wieſen und Viehweiden entſtanden, wo ſonſt kein menſchlicher Fuß ſich hinwagte. Durch dieſe weitgreifenden Maßregeln wurde aber auch der bis dahin geradezu geſundheitsſchädliche Aufenthalt im Bereich des Schloſſes weſentlich verbeſſert.

Hiermit das ungewöhnlich landſchaftliche Bild abſchließend, das uns nun zur muſikaliſchen Darſtellung eines in dieſer Art wohl nie mehr wiederkehrenden fürſtlichen Hoflebens als Hintergrund dienen wird, kehren wir zunächſt zum Opern- und Schauſpielhauſe zurück, das nach den gleichzeitigen Berichten ſchon von außen einen gewinnenden Eindruck machte. Die Façade war mit römiſchen Wandpfeilern und einem auf joniſchen Säulen ruhenden Balcon, der Giebel mit Vaſen und Blumengehängen und einer Gruppe muſicirender Engel geziert. Das Innere war mit feinſtem Geſchmack ausgeſtattet. Über dem Eingang zum Parterre, das bei 400 Zuſchauer faßte, ruhte auf rothen, ſtark vergoldeten römiſchen Marmorſäulen die fürſtliche Loge. Zu beiden Seiten reihten ſich Gallerien an mit Logen für vornehme Gäſte, eine jede im Fond mit koſtbar eingerichteten Cabinetten verſehen. Die Bühne hatte anſehnliche Breite und Tiefe; Dekorationen und Coſtumes waren vortrefflich. Täglich fanden hier, ſo lange der

7 Wiener Diarium 1780, Nr. 78 u. 103; ferner Wiener Zeitung 1782, Nr. 94.

Fürſt in Eſterház weilte, Vorſtellungen ſtatt; zweimal in der Woche (Donnerſtag und Sonntag) war Oper, die übrigen Tage Schau- oder Luſtſpiel; der Anfang war um ſechs Uhr; Zutritt hatten alle fürſtlichen Beamten und Diener, wie auch die zufällig anweſenden Fremden. Die Sänger, meiſt Italiäner, benutzten die kurze Pauſe im Winter zu einer Reiſe in die Heimath, um ihre durch den Aufenthalt in Eſterház geſchädigten Stimmen zu kräftigen. Durchſchnittlich beſtand das Perſonal aus circa 5—6 Sängern und eben ſo vielen Sängerinnen. Als Dekorationsmaler war Pietro Travaglia, ein Schüler der berühmten Brüder Galliari vom Hoftheater in Wien, angeſtellt[8]; als Balletmeiſter fungirte einige Zeit Ludovico Roſſi; in den 80er Jahren iſt der italieniſche Theaterdichter Nunciato Porta als Director der Oper genannt; der fürſtliche Bibliothekar P. G. Bader führte die Oberleitung über Garderobe, über die Trabanten und Zimmerleute; auch lieferte er zu einigen italieniſchen Opern-Textbüchern die deutſche Überſetzung, die dann in Wien, Preßburg oder Ödenburg gedruckt wurden und auch die Namen der auftretenden Perſonen enthielten. Ein Theil derſelben hat ſich erhalten und wir erſehen aus ihnen, daß beim Repertoire meiſtens die Wiener Oper beſtimmend war, ſoweit eben die Kräfte in Eſterház ausreichten. Dem Geſchmack des Fürſten entſprechend herrſchte die heitere Oper (*dramma giocoso*) vor; neben ihr erſcheint auch die heroiſch-komiſche (*eroi-comico*), aber nur ſelten die ernſte oder tragiſche Oper (*dramma per musica, dramma tragico*). Von Haydn abgeſehen finden wir, ſoweit die Textbücher vorliegen, folgende Componiſten mit ihren Opern vertreten — Sacchini: *L'isola d'amore; L'amore soldato;* Piccini: *La buona figliuola; Il finto pazzo; L'astratto;* Anfoſſi: *Il geloso in cimento; Metilde ritrovata; La forza delle donne; Isabella e Rodrigo; Il matrimonio per inganno; Le gelosie fortunate;* Dittersdorf: *Lo sposo burlato; Il barone di rocca; Arcifanfano;* Gaßmann: *L'amore artigiano;*

---

8 Im Textbuche von Gluck's „Alceſte" (1. Aufführung 1768) heißt es: *Inventori delle scene i Sig. fratelli Galliari.* Travaglia malte auch die drei erſten Decorationen zu Mozart's „Titus" zur Prager Aufführung. (O. Jahn's Mozart, Bd. II. 469. Anm. 37.) Er war noch 1798 in fürſtl. Eſterhazy'ſchen Dienſten.

Paiſiello: *La frascatana; Le due contesse; L'amor contrastato;* Gazzaniga: *Lo locanda; L'isola d'Alcina; La Vendemmia;* Sarti: *Le gelosie villane; Giulio Sabino; Idalide;* Salieri: *La scuola de' Gelosi;* Traetta: *Il cavaliere nell' isola incantata; l'Assedio di Gibilterra; Ifigenia in Tauride;* Cimaroſa: *L'amor costante; Chi dell' altrui si veste; I due baroni; Giulio Bruto; Il marito disperato; L'impresario in angustie;* Righini: *L'incontro inaspettato;* Bianchi: *Il disertore;* Bertoni: *Orfeo ed Euridice.*

Das Marionettentheater[9] glich innen und außen einer Grotte; die Wände waren mit bunten Steinen, Schalthieren, Schnecken und Muſcheln ausgelegt, deren phantaſtiſches Farbenſpiel im Widerſchein einer glänzenden Beleuchtung ſehr paſſend mit dem drolligen Spiel auf der Bühne harmoniſirte. Ausgezeichnet und wahrhaft überraſchend waren die Decorationen und Maſchinerien, ſowie die kunſtvoll gearbeiteten, reich gekleideten Figuren von anſehnlicher Größe. Theatermaler und Decorateur war auch hier Travaglia; Bienfait, vordem beim franzöſiſchen Singſpiel in Wien, war Pantomimenmeiſter. Die Rollen wurden hinter der Scene von Mitgliedern des Schauſpiels geleſen und geſungen. Die Stücke lieferten Bader und vornehmlich Pauersbach, die Seele des ganzen Unternehmens. Joſeph Karl von Pauersbach, Secretär beim n. ö. Landrecht in Wien, ſchrieb auch Luſtſpiele, die in der Hauptſtadt aufgeführt wurden,[10] und arbeitete jahrelang an einem Marionettenſpiel, das ihm dann Fürſt Eſterházy abkaufte unter der Bedingung, es Jahr und Tag ſelbſt in Eſterház zu dirigiren. Für das Marionettentheater ſchrieb er die Parodien Alceſte, Dido,[11] Demophon, Arlequin der Hausdieb, die Probe der Liebe, *Alcide al Bivio*, das ländliche Hochzeitsfeſt, Genovefens 1. 2. 3. u. 4. Theil, der Hexenſchabbes. Im J. 1778 heirathete er die damals in Eſterház engagirte Sängerin Marianne Tauber und ging mit ihr nach Rußland. Wie ernſt

9 Über Marionetten ſiehe Bd. I. S. 101. Heinrich von Kleiſt ſchrieb „Über das Marionettentheater", ein anregendes Zwiegeſpräch (ſiehe deſſen Geſ. Schriften, herausg. v. Tieck, rev. v. Julian Schmidt, Bd. III. S. 303 ff.)

10 Die indianiſche Witwe (1771); Die zwo Königinnen (1772); Schach Huſſeln (1773); Der redliche Bauer und großmüthige Jude (1774).

11 1770 gab die Moll'ſche Truppe aus Preßburg im Theater nächſt dem Kärnthnerthor „Dido", Schauſpiel „eines hieſigen Dichters".

man es mit den Unterhaltungen auf dem Puppentheater nahm, zeigt eine vieractige Operette „Die Fee Urgele, oder: Was den Damen gefällt“,[12] nach dem Franzöſiſchen des Favart, die im Wintermonat 1776 in Eſterház aufgeführt wurde. Die Muſik war von Ignaz Pleyel, der damals bei Haydn Compoſition ſtudierte. Nach dem Textbuch enthielt die Operette bei dreißig Muſiknummern, darunter Arien (19), Duette, Terzette, Chöre und Finales. — Die Puppenkomödien in Eſterház wurden weit und breit gerühmt; ſelbſt die Kaiſerin Maria Thereſia fand Gefallen an der trefflichen Darſtellung und bat ſogar den Fürſten, ihr den ganzen Apparat, Dekorationen, Maſchinerien ſammt dem „Perſonal“ nach Schönbrunn zu ſchicken, um daſelbſt eine Vorſtellung zu geben. Haydn's Vorliebe für dieſe Art parodiſtiſcher Darſtellungen iſt bekannt; die ätzende Art, mit der hier ſo manche Vorgänge auf der Bühne (und wohl auch im gewöhnlichen Leben) in draſtiſcher Weiſe ſich perſifliren laſſen, entſprach ſo recht ſeinem, der Ironie leicht zugänglichen Weſen. Es kann daher nicht Wunder nehmen, daß er dem loſen Spiel nicht nur ſeine Feder lieh, ſondern auch zu ſeinem Privatvergnügen ſich ſogar ſelber als Director gerirte. Wir leſen darüber Folgendes in einem Bericht des Fürſten (dat. Wien, März 1775) an ſeinen Wirthſchaftsrath von Rahier: „Es iſt mir wiſſend daß der Capellmeiſter Hayden ein kleines Marionetten-Theater hat, welches er im vergangenen Faſching durch die Muſicis hat ſpielen laſſen. Da ich nun ſolches auf gleiche Art den zwanzigſten als dem Vorabend des Geburtstages meiner Frau möchte von denen nämlichen im Schloſſe Eiſenſtadt produciren laſſen, ſo wäre nothwendig mit dem Hayden die Sache alſogleich, jedoch ſolchergeſtalt richtig zu machen, daß die Fürſtin nichts davon erfahren möchte. Ich erwarte dannenhero ihre Antwort hierüber.“ — Haydn ſchrieb die Muſik zu „Philemon und Baucis“, „Genovefens 4. Theil“, „Dido“ und wohl noch zu einigen andern Stücken. — Nach Pauersbach's Weggang (1778) erloſch auch das Reich der Marionette und trat dafür die Oper mehr in den Vordergrund.

---

12 *La Fee Urgele*, ein mit Arien untermiſchtes Luſtſpiel in 4 Acten, wurde im Dec. 1765 in Paris von italieniſchen Komödianten aufgeführt. Den Stoff dazu gab Voltaire's »*Ce qui plait aux dames*« (Leſſing, Hamburg. Dramaturgie). „Die Fee Urgele“, Oper in 4 Acten, Muſik von Kapellmeiſter Schulze wurde 1769 in Berlin aufgeführt.

Die Theaterunterhaltungen in Eſterház erſtreckten ſich auch auf die Vorſtellungen wandernder Schauſpielertruppen. Während „draußen im Reich“ die Geſellſchaften Schuch, Schönemann, Ackermann, Koch, Wäſer, Seyler und namentlich jene des Döbbelin, dem die Bühne ſo vieles zu danken hat, als die bedeutendſten genannt wurden, gab es ſolche, die ausſchließlich Öſterreich zu ihrem Wirkungskreis erwählten und Wien, Brünn, Graz, Salzburg, Wiener-Neuſtadt und die ungariſchen Städte Peſt, Temesvar, Ödenburg, Preßburg bereiſten. Die vorzüglichſten Truppen beſaßen die Principale Hellmann und Koberwein, Paſſer und Wahr, Paul und Meyer, Diwaldt, Laſſer, und Mayer. Wir finden ſie ſämmtlich der Reihenfolge nach in Eſterház, wo ſie oft auf eine Reihe von Monaten engagirt wurden. Sie machten ſich zur Aufführung von Trauer-, Schau- und Luſtſpiel, zu Singſpiel und Pantomime verbindlich und mußten täglich bereit ſein, den Fürſten „mit einer Komödie zu bedienen“. Zudem mußten ſie, wie wir geſehen, für die Rollen im Marionettentheater die erforderlichen Perſonen ſtellen. Die Truppe beſtand durchſchnittlich aus 10 bis 14 Perſonen und erhielt Wohnung (5—7 eingerichtete Zimmer nebſt „moderirter Holz- und Licht-Nothdurft“) im Muſikgebäude oder, wenn dieſes beſetzt war, im Gaſthof. Der Principal, der immer auch ſelbſt Schauſpieler war, bezog für ſich und ſeine Leute wöchentlich 100 Gulden. Das Repertoire umfaßte die beliebteſten und neueſten Stücke, von denen ſich manche (z. B. „der Schneider und ſein Sohn“, „der Hausvater“, „der Juriſt und der Bauer“, „der Bettelſtudent“) jahrzehntelang auf allen Bühnen behaupteten, andere längſt verſchollen ſind. Mit Genugthuung findet man aber auch Werke wie „König Lear“, „Hamlet“, „Götz von Berlichingen“, „Stella“, „Emilia Galotti“, „Minna von Barnhelm“, „Fiesco“, „Kabale und Liebe“, „Maria Stuart“. Der Fürſt liebte es, wenn die Schauſpieler ihren Witz etwas derb auftrugen, ließ aber niemals Gemeinheiten zu; Hanswurſtiaden und extemporirte Stücke, damals ohnehin im Abſterben begriffen, waren in vorhinein ausgeſchloſſen. Über die genannten Principale bleibt noch einiges zu ſagen übrig. Franz Paſſer kam von Graz und ſpielte im Sommer 1770 und 71. Als Kaiſer Joſeph im erſteren Jahre die königliche Freiſtadt Ödenburg beſuchte, die ſeit 1681 kein gekröntes Haupt in ihren Mauern geſehen hatte, ließ der Fürſt

Passer und seine Truppe dorthin kommen, wo sie die Auszeichnung genossen, im Stadttheater vor dem Kaiser zu spielen und dann fürstlich belohnt wurden. (W. Diarium.) Karl Wahr hielt sich in den Jahren 1772, 76 und 77 in Esterház auf und ging dann nach Preßburg zum Grafen Georg Csaky, einem passionirten Kunstfreunde, der für sich eigens ein Theater aus Stein erbauen ließ. Unter Wahr's Truppe befand sich der Schauspieler Christ. Ludwig Seipp, der später selbst Principal wurde und viele Theaterstücke schrieb; er soll 1774 der erste gewesen sein, der Shakespeare's „König Lear" für die deutsche Bühne bearbeitete, worüber sich Wieland im „Deutschen Merkur" aufhielt. Seipp übernahm 1793 das damalige Theater in der Vorstadt Landstraße und starb daselbst am 20. Juni allgemein geschätzt als charakterfester Mann.[13] Für die Wahr'sche Truppe schrieb Haydn u. a. die Musik zu Hamlet, Lear, Götz von Berlichingen. Franz Diwaldt's Truppe begann im October 1778; mit ihr wurde dann jährlich der Contract erneuert bis 1785; auch diese Truppe hatte in Schletter ihren Theaterdichter. Im Repertoire Diwaldt's sind bis 1785 „Fiesco", „Kabale und Liebe" und „Maria Stuart" genannt; unter ihm hielt sich im J. 1780 der Schauspieler Jos. Kettner auf, der 1790 bei Schikaneder spielte und im April 1791 auf kurze Zeit das obige Vorstadttheater (auf der Landstraße) übernahm, das nach ihm seine in Esterház erheirathete Frau Elise weiterführte. Unter dem Personal des Principals Lasser (1787) ist Gieseke genannt, der dann im Schikaneder-Theater in die Entstehungsgeschichte der „Zauberflöte" verwebt ist. Noch ist Berner mit seiner Kindertruppe zu erwähnen, der vorübergehend in Esterház spielte; es ist derselbe, dem wir schon früher (Bd. I. S. 160) begegnet sind und der viele Städte Deutschlands mit Haydn's „Asmodeus" bekannt machte. — Außer den oben genannten Bühnenwerken sind noch „die Feuersbrunst" (1774) und „der Zerstreute" (1776) zu nennen, für die Haydn die Musik zu den Zwischenacten schrieb und die dann als selbstständige Symphonien erschienen.[14] Auf letzteres Stück kommen wir seinerzeit noch zurück.

---

13 Seine Biographie bringt der Gothaer Theater-Kalender 1794, S. 113 f.; er selbst schrieb über seine Reisen im Jahrgang 1788, S. 204.

14 Scheibe wird als der erste genannt, der 1738 für die Neuberin (Karoline Weißenborn) Symphonien zu Schauspielen schrieb, die mit dem Inhalt

Die Musikkapelle zählte durchschnittlich 16 bis 22 Mitglieder; die Geigen waren doppelt oder höchstens dreifach besetzt; Viola und Contrabaß doppelt, Violoncell einfach. Zu den Blasinstrumenten zählten Flöte, Oboen, Fagotte und Waldhörner (letztere meist vierfach) und nach Bedürfniß Trompeten und Pauken (Klarinetten waren nur in den Jahren 1776—78 in Gebrauch). Die Proben wurden Vormittags abgehalten; Productionen vor dem Fürsten oder vor Gästen fanden Nachmittags statt; gemischte Akademien (Vocal- und Instrumental) zuweilen Abends. Der große Prachtsaal diente bei außergewöhnlichen Festen zur Tafelmusik, wie sie nach damaliger Sitte auch am kaiserlichen Hofe gang und gäbe war.[15] Zu kleineren Familien-Diners wurden einzelne Sänger und Virtuosen in die Appartements beschieden. Für seine eigene Person behielt sich der Fürst das Streichquartett vor, das sich ausschließlich im fürstlichen Musikzimmer producirte, wobei Tommasini, des Fürsten Liebling, immer am ersten Pult. Hier war es auch, wo der Fürst im engsten Kreise die eigens für ihn componirten Barytonstücke von Haydn, Tomasini, Kraft und Pichl spielte, wobei ihm die Kapellmitglieder Franz oder Liedl und nach ihnen Anton Kraft auf demselben Instrument secundirten. Bei den Trios für Baryton, Viola und Baß mag wohl auch Haydn häufig die Viola gespielt haben. Daß er sich einmal unterfing, auch auf dem Baryton vor dem Fürsten zu glänzen, haben wir schon erfahren.[16]

Der fast gänzliche Mangel an lohnenden Ausflügen, die Entbehrung jeder Unterhaltung kettete die Leute enger zusammen; der ganze Musikerstand bildete sozusagen eine einzige große Familie, die in gegenseitiger Erheiterung einen Ersatz suchte für den Mangel freierer Bewegung. Obwohl der Fürst streng auf Ordnung hielt, mag das Leben mitunter doch wohl locker gewesen sein und man erzählt sich hierüber manche nicht wiederzugebende Anekdote, die glaubwürdig erscheint, wenn man bedenkt, daß das ganze Personal, Musiker und Sänger, in einem einzigen Hause

derselben übereinstimmten. Hertel und Agricola folgten dem Beispiele. (Reichardt's Ansicht über dieses Verfahren, siehe dessen Hamburg. Dramaturgie, 14—18. Stück.)

15 Vergl. Bd. I. S. 62.

16 Siehe Band I. S. 253.

in engster Beziehung zu einander lebte. Dieses Musikgebäude enthielt zu ebener Erde 17, im oberen Stockwerk 37 Zimmer. Ein Concept, vermuthlich aus dem Jahre 1776, zeigt uns die Verwendung dieser Räume. Außer dem Vice-Pfleger, Maler, Copisten und zwei Scholaren, Dienstboten und den für die Komödianten reservirten Zimmern war der Rest ausschließlich von den Sängern, Sängerinnen und Musikern bewohnt. Wir finden hier 11 Ehepaare (jedes mit 2 Zimmer), 16 Musiker (je 2 in 1 Zimmer), Sänger, Sängerinnen und einige Musiker (jedes 1 Zimmer); nur Haydn mit seiner Frau hatte drei Zimmer zur Verfügung.

Ein anschauliches Bild einer in Esterház durchlebten Saison bietet uns das vielleicht einzige noch erhaltene in der Beilage I mitgetheilte Verzeichniß der im Jahre 1778 aufgeführten Opern, Schauspiele, Marionettenspiele und Concerte. Wir ersehen auch daraus, daß der Aufenthalt in Esterház sich in einer Weise ausdehnte, die im Hinblick auf die dortigen klimatischen Verhältnisse der gesammten Künstlerwelt manchen Stoßseufzer entlockt haben mag. —

Fassen wir nun Musikkapelle und Oper in engerem Rahmen zusammen. Das Verzeichniß der Mitglieder ist in der Reihenfolge ihres Eintrittes in die fürstlichen Dienste in der Beilage II zusammengestellt. Die jährlichen Ausgaben für den Gesammtkörper betrugen bis in die 70er Jahre sammt Werth der Naturalien-Zugaben gegen 10,000 Gulden rhein. und erhöhten sich im nächsten Jahrzehnt um einige Tausend. Zu Ende 1775 wurden alle Resolutionen und Contracte cassirt und am 1. Januar 1776 erneuert,[17] wobei auch in einzelnen Fällen die Gehalte erhöht wurden. Wenn wir vorerst das Orchester betrachten, so finden wir, daß diese Gehalte durchschnittlich jenen im Wiener

17 Das Contract-Formular lautete: 1. Soll der Herr Contrahent einen auferbaulichen christlich gottgefälligen Lebenswandel führen. 2. Hat er dem Kapellmeister Haydn in Allem Gehorsam zu leisten. 3. Soll er aller Orten und zu allen Zeiten, wo und wann es S. D. gefallen wird Musique zu machen, sich in seiner Art und Gattung in der Musique gebrauchen lassen. 4. Soll er ohne besondere Erlaubniß S. D. seinen Dienst nicht verabsäumen, oder anderwärts Musique machen, oder von dem Ort wo S. D. Musique haben, sich entfernen. 5. Wird beiden unterschriebenen Theilen eine wechselseitige halbjährige Aufkündigung vorbehalten.

Hof-Operntheater ſelbſt noch in den 30er Jahren unſers Jahrhunderts gleichkamen und ſie mitunter ſelbſt überſtiegen. Es bezogen beiſpielsweiſe in Eſterház ein Violiniſt 250—480 Gulden rhein.[18] (gegen 250—300 in Wien); ein Celliſt 430 Gulden (gegen 250—300); ein Contrabaſſiſt 400 Gulden (gegen 300); ein Fagottiſt 300—400 Gulden (gegen 250—350); ein Waldhorniſt 300—500 Gulden (gegen 250—350), wobei, wohlgemerkt, in Eſterház noch freies Quartier, Naturalien (6—9 Eimer Wein, 20—30 Pfund Kerzen, 3—6 Klafter Brennholz „gut authentiſches") und alle 2 Jahre eine Sommer- oder Winter-Uniform hinzukamen. Das Orcheſter zählte durchaus tüchtige Kräfte, und wenn auch nicht Alle Virtuoſen waren, was dem Ganzen eher ſchadet als nützt,[19] ſo erlangten ſie doch ſchon durch das tägliche Zuſammenſpielen eine Routine, daß man ſich die Ausführung wohl nicht anders als vorzüglich denken kann. Viele waren in doppelter Eigenſchaft thätig: bei der Geige oder dem Contrabaß halfen die Bläſer oder auch einige der untergeordneten Sänger aus und bei den Bläſern wurde nach Bedarf die Feldharmonie zugezogen. Für die Pauke fand ſich jederzeit eine Aushülfe und iſt daher nach dem Tode des wunderlichen Adamus Sturm (I. 214) kein Pauker mehr namhaft gemacht. Manche Mitglieder findet man ſpäter in Wien im Opernorcheſter und in der Hofkapelle, oder als Virtuoſen concertirend, und wiederum wurden andere von dort verſchrieben. Die ſchon erwähnte beſcheidene Beſetzung (16—22 Mitglieder) hat man ſich ſtets vor Augen zu halten bei der Beurtheilung der meiſten früheren Symphonien Haydn's, auf welche die Tonſtärke unſeres heutigen Orcheſters (häufig allein ſchon 40 Violinen und 10 Bäſſe!) erdrückend wirken muß. Als die bedeutendſten Muſiker, die bis zum Jahre 1790 erſcheinen, ſind zu nennen: Tomaſini, Roſetti, Fuchs, Meſtrino, Mraw (Violine); Weigl, Küffel, Marteau, Kraft, Bertoja (Cello); Schieringer (Contrabaß); Hirſch (Flöte); beide Griesbacher (Klarinette); Colombazzo, Poſchwa, Czerwenka (Oboe); Peczival (Fagott); Steinmüller, Franz, Oliva, Pauer, Eckhardt, Leudway (Waldhorn).

---

18 Concertmeiſter Tomaſini hatte in ſpäterer Zeit 900 Gulden.

19 „Eine Welt von Königen, die keine Herrſchaft haben", nennt Schubert ein ſolches Orcheſter. (Ideen zu einer Äſthetik der Tonkunſt.)

Zur ſpeciellen Kammermuſik des Fürſten gehörten Lidl und Franz (Baryton) und Joh. Bapt. Krumpholtz (Harfe). Am längſten (bis zur Auflöſung der Kapelle im J. 1790) dienten außer dem uns ſchon bekannten Tomaſini, der bis zu ſeinem Tode (1808) in der Kapelle verblieb, der Contrabaſſiſt Schieringer (ſeit 1767), die Waldhorniſten Oliva und Pauer (ſeit 1769), Flötiſt Hirſch (ſeit 1776) und Celliſt Kraft (ſeit 1778.)

Wir wenden uns dem Geſang-Perſonal der Oper zu. Die Mitglieder waren auf 1, 2 und 3 Jahre engagiert und ihr Contract wurde dann nach Umſtänden erneuert. So finden wir unter den Sängerinnen Saſſi (mit 5 Jahren), Spangler, Prandtner, Valdeſturla (6), Metilda Bologna (9). Noch ausdauernder waren die Sänger: Moratti (8 Jahre), Braghati (9), Lambertini (10), Totti (12), Bianchi und Ungricht (14), ja ſelbſt, weit über unſer geſtecktes Ziel hinaus, der Tenoriſt Dichtler und der unverwüſtliche Baſſiſt Specht (36 und 38 Jahre, von denen allerdings nur 22 Eſterházy angehörten). Die Gehalte[20] betrugen 500—1000 Gulden rhein.; bei Ehepaaren (häufig die Männer im Orcheſter) bis zu 1300 Gulden. Auch hier waren damit freies Quartier und die üblichen Naturalien verbunden; einzelne Sängerinnen erhielten überdies jährlich ein Kleid „nach hohem Wohlgefallen" (oder nach Belieben dafür 100 Gulden). Die vorzüglichſten Mitglieder laſſen ſich etwa nach Maßſtab der ihnen zugetheilten Rollen und ihrer Gehaltshöhe beſtimmen. Von den Sängerinnen: Weigl, Spangler (mit Friberth vermählt), Cellini, Jermoli, Tauber, Ripamonti, Valdeſturla, Tavecchia, die Schweſtern Bologna, Speccioli, Delicatti, Saſſi, Raimondi, Benvenuti, Zecchielli, Melo. Von den Sängern: Friberth, Bianchi, Jermoli, Peſci, Pezzani, Roſſi, Braghati, Negri, Speccioli, Manchini, Moretti, Rencini, Paolo, Prizzi, Amici, Majeroni.

Faßt man dieſes Perſonal, das ſich aus den verſchiedenſten

---

20 Sie wurden häufig in Ducaten bemeſſen: 1 ‡‡ ordinär, holländ. oder kaiſerlich = 4 Gulden 14 Kr. rhein.; 1 ‡‡ Kremnitzer = 4 Gulden 22 Kr. (vor dem Patent vom 1. Sept. 1753 nur 4 Gulden 18 Kr., Fr. Nicolai IV. S. 497), 1 Zechine = 4 Gulden 22 Kr., ganze Souverain = 12 Gulden 40 Kr.

Ländern fortwährend erneuerte, in ſeiner Geſammtheit auf, ſo wird man zugeben müſſen, daß eine ähnliche Privat-Kapelle vordem kaum irgendwo exiſtirte; überboten wurde ſie allerdings noch vom zweiten Nachfolger des Fürſten in ihrer Zuſammenſtellung in den Jahren 1800—13. Man darf aber auch annehmen, daß die Gegenwart ſo mancher hervorragender Mitglieder nicht ohne veredelnden Einfluß auf den Gemeingeiſt dieſer, durch Dienſtpflicht und örtliche Verhältniſſe ſo eng verbundenen Künſtlerſchaar bleiben konnte. Andererſeits aber empfing auch Haydn durch den ſteten Wechſel des Perſonals fortwährend erfriſchende Anregung, ſowie Vertrautheit mit dem auswärtigen Muſikleben. Er ſelber kam bis zu ſeiner Reiſe nach London nicht über die Grenzen des Vaterlandes hinaus, aber ſeine Untergebenen trugen ſeinen Namen allüberall hin und bekräftigten den Ruf, den ihm ſeine Compoſitionen längſt ſchon erworben hatten.

Zum Schluſſe mögen hier noch einige Daten über ſolche Mitglieder folgen, die dazu Anlaß bieten und über deren Aufenthalt in Eſterház bisher wenig oder nichts bekannt wurde. Vom Orcheſterperſonal ſind es die Mitglieder Tomaſini, Meſtrino, Mraw, Fuchs, Marteau und Lidl.[21] Roſetti (deſſen Namen man nicht ohne einiges Befremden hier finden wird), Kraft und Krumpholtz ſind unter die Zahl der Schüler Haydn's zu Ende des Jahres 1779 aufgenommen.

Über Luigi Tomaſini's Talent und Stellung wurde ſchon früher (Bd. I. S. 261) geſprochen. Weitere Nachforſchungen ergaben ſeitdem, daß er 1741 zu Peſaro in Italien geboren und 1757 vom Fürſten Paul Anton von Italien aus als Kammerdiener nach Eiſenſtadt mitgenommen wurde. Dieſer Umſtand macht es nun erklärlich, warum über ihn nirgends ein Anſtellungsdecret als Mitglied der Kapelle aufzufinden war. Es bleibt unerklärlich, daß der Fürſt, der doch deſſen Talent gekannt haben mußte und ihn vielleicht aus eben dieſem Grunde in ſeine Dienſte aufnahm, nicht ſchon früher ihn der Kapelle einverleibte. Freilich: dieſe erhielt erſt durch Haydn's Anſtellung ihren erſten kräftigen Anſtoß und der neue Kapellmeiſter mochte nicht wenig erfreut geweſen ſein, im Schloſſe ſelbſt ein ſo erwünſchtes Talent zu entdecken.

21 Band I wurden ſchon erwähnt: Weigl (S. 264), Struwwäller (S. 266), Franz (S. 267).

Die wenigen bisher bekannten Daten über Nicolo Mestrino aus Mailand, den ausgezeichneten Violinvirtuosen und Componisten für sein Instrument, finden hier eine gewiß unerwartete Ergänzung. Mestrino[21] wurde im November 1780 auf zwei Jahre in die Kapelle aufgenommen, blieb aber bis Ende Januar 1785. Er ging dann, wie wir später sehen werden, nach Preßburg zum Grafen Ladislaus Erdödy und soll 1790 in Paris gestorben sein. Sein Gehalt in Esterház zählte zu den bedeutenderen: 480 Gulden nebst den üblichen Emolumenten. In der Kapelle war er sehr geschätzt und der Fürst nannte ihn nur seinen „Nicoletti".

Franz Mraw (Mraf), ein vorzüglicher Violinist aus Böhmen, war in den Jahren 1784—86 in der Kapelle und hatte gleichen Gehalt mit Mestrino; er war vordem in der Kapelle des Grafen Kolowrat in Prag, ging von Esterház aus zum Fürsten Batthyáni und starb (nach Dlubacz und Rieger, die allein seiner erwähnen[22]) 1792 in Diensten des Fürsten Grassalkovics.

Peter Fuchs (Fux), ebenfalls ein vortrefflicher Violinspieler aus Böhmen und auch vorzüglicher Lehrer, wurde (nach den Acten der Tonkünstler-Societät) am 22. Jan. 1753 geboren. Er bildete sich in Prag aus, war 1781 und 82 in Esterház und trat 1787 in die kaiserliche Hofkapelle zu Wien, wo er bis zu seinem Tode (15. Juli 1831) verblieb.[23]

Franz Xaver Marteau (recte Hammer), ein sehr geschätzter Violoncellist und Componist, war in der Kapelle von März 1771 bis Ende 1778. Auch ihn werden wir in Preßburg wiederfinden. Er war Mitglied der Tonkünstler-Societät in Wien von 1776 bis 1813. Weder Geburts- noch Todesjahr von ihm ist bekannt.

Andreas Lidl, Virtuose auf dem Baryton, war beim Fürsten in den Jahren 1769 bis 74. Schubart hörte den „süßen" Baryton 1776 in Augsburg.[24] [1778 trat Lidl in London auf, wo er auch starb; Nachkommen von ihm leben daselbst noch jetzt.

---

22 Künstlerlexikon für Böhmen. Bd. II. S. 341. Geschichte von Böhmen (Rieger). S. 269.

23 Das hier und da mit 1804 angegebene Todesjahr ist dahin zu berichtigen.

24 Schubart's Leben und Gesinnungen, herausg. von dessen Sohne Ludwig. Stuttgart 1793. S. 29 u. 122.

Lidl's Vortrag bezauberte durch „süße Anmuth, mit deutscher Kraft verbunden, durch überraschende Bindungen mit der harmonievollsten Melodie". Er vervollkommnete sein Instrument in der Art, daß er die unteren Saiten, welche die Begleitung ausmachen, bis auf 27, worunter auch die halben Töne begriffen sind, vermehrte.[25]

Vom Gesangpersonale seien nur die Sängerinnen Tauber, Ripamonti, Valdesturla und Bologna hervorgehoben.[26]

Maria Anna Tauber, 1777 auf ein Jahr engagirt, bringt uns mit dem, von Kaiser Joseph kaum erst gegründeten National-Singspiel zusammen. Sie sang im März 1778 in einer Akademie der Tonkünstler-Societät (in Metastasio's Oratorium *La Passione del Redentore*, Musik von Jos. Starzer) und hatte das Glück, dem Kaiser zu gefallen, der sie seinem Regisseur Müller mit den Worten empfahl: „Ich habe eine gewisse Tauber aus Esterház singen gehört, die eine gute Stimme hat und aus der etwas werden kann. Hier haben Sie eine kleine Oper; lassen Sie diese gleich einstudieren und geben Sie der Tauber die Rolle der Lucile".[27] Die Oper war das einactige Singspiel „Lucile" von Grétry. Die Tauber trat bei der ersten Aufführung im National-Hoftheater am 29. Juni 1778 auf, erhielt aber nicht den erwarteten Beifall; die Rolle wurde ihr abgenommen und der Marianne Lange (der ersten Frau des Hofschauspielers Lange) übergeben. Wie wir früher gesehen, reiste die Tauber dann als Frau des Marionetten-Directors Pauersbach nach Rußland.

Von Barbara Ripamonti, im April 1778 mit ihrem Manne, Violinist Franziscus Ripamonti, auf 3 Jahre, dann 1784—86 allein (mit 200 Kremnitzer Ducaten = 480 Gulden) engagirt, liegen zwar keine näheren Daten vor, doch rühmt sie die Tradition als eine vorzügliche Sängerin. Haydn schrieb für sie die Rolle der Costanza in *l'Isola disabitata*. Sie sang damals (am 6. Dec. 1779) in vorgerückter Schwangerschaft, denn schon am 12. Jan. 1780 wurde sie in Esterház von Zwillingen entbunden.

---

25 Musikal. Almanach auf das Jahr 1782 (Junker), S. 30. Gerber's Lexikon 1790, S. 805. Über das Baryton siehe Bd. I. S. 249—257.

26 In Bd. I wurden erwähnt: Die Ehepaare Weigl (S. 264), Friberth (S. 270) und Dichtler (S. 271).

27 Müller's Abschied von der Bühne, S. 259.

Coſtanza Valdeſturla aus Piſa, von Juli 1779 bis Juli 1785 in Eſterház, hatte vordem in Italien Triumphe gefeiert. Haydn ſchrieb für ſie die Hauptrollen in ſeinen drei letzten Opern. Von Eſterház ging ſie nach Leipzig, wo ſie 1786 J. G. Schicht, den ſpäteren Cantor der Thomasſchule (1810—23) heirathete. Sie war durch 19 Jahre eine der bedeutendſten Sängerinnen der Gewandhausconcerte. 1788 ſang ſie Haydn's Cantate „Deutſchlands Klage auf den Tod Friedrich des Großen", begleitet von Karl Franz auf dem Baryton. (Bd. I. S. 257).

Das vorzügliche Schweſterpaar Maria und Matilde Bologna wurde im Mai 1781 engagirt und bezog 300 Kremnitzer Ducaten (= 1290 Gulden) Gehalt. Maria ſtarb in Eſterház am 17. Mai 1784, 30 Jahre alt. Vergebens wünſchte der Fürſt, ihre Stelle durch eine dritte Schweſter zu erſetzen, behielt aber Matilde bei bis 1790 mit erhöhter Gage (1000 Gulden). Maria ſang in Haydn's *Orlando Paladino* und *Armida*, in Traetta's *Ifigenia in Tauride* die Titelrolle und blieb neben der Saſſi und Benvenuti das vorzüglichſte Mitglied der Oper in der letzten Zeit der Kapelle.

Vergegenwärtigen wir uns nun Haydn ſelbſt inmitten ſeiner Umgebung; ſehen wir was ſeine Amtsthätigkeit erheiſchte, wie er die wenigen freien Stunden für ſich verwerthete und wie er ſich den Licht- und Schattenſeiten ſeiner Lage gegenüber verhielt. Die Gleichförmigkeit des Lebens im Allgemeinen unterbrachen häufige Beſuche aus den höheren und höchſten Ständen, die zu Unterhaltungen im engeren Kreiſe, oder auch zu glänzenden Feſten Veranlaſſung gaben. Hier ſowie an den Gedenktagen in der fürſtlichen Familie ſpielte die Muſik ſtets eine Hauptrolle, wobei Haydn Alles anzuordnen und vorzuſorgen hatte. Auch außerdem galt es, Proben mit der Oper und mit dem Orcheſter abzuhalten, den Sängern und Sängerinnen ihre Rollen einzuſtudieren, austretende Künſtler durch neue zu erſetzen, Streitigkeiten zu ſchlichten, Überhebungen entgegen zu treten, den Bedürftigen ein Fürſprecher beim Fürſten zu ſein, ja ſelbſt um den Souffleur ſich

zu kümmern.[1] Bei ſo vielſeitigen, aufreibenden Anforderungen mag man wohl ſtaunen, wie Haydn im Stande war, auch noch ſo zahlreiche Werke zu ſchreiben und dazu die nöthige Friſche und Freudigkeit zu bewahren.

Mit ſeinem Orcheſter war Haydn ein Herz und eine Seele; er nannte die Mitglieder ſeine Kinder und ſie ihn Papa. Es iſt ein kleiner aber bezeichnender Zug von liebenswürdiger Collegialität, wenn Haydn im Adagio einer Symphonie in der Flötenſtimme ſeinem Untergebenen (Hirſch) mit eigener Hand zur Orientirung mit den Worten nachhilft: „Freund! Suche das Erſte Allegro.“ (Dies iſt nämlich angehängt an das Finale und von Haydn ſelbſt geſchrieben.) Bei den Proben nahm er es ſehr genau; ließ einzelne Stellen ſo lange wiederholen, bis die Ausführung ſeinem Wunſche entſprach, ohne aber dabei je heftig oder ungeduldig zu werden; lautes Rufen kam nie vor. Er dirigirte vom erſten Violinpulte aus und griff gelegentlich auch ſelbſt mit ein. In England gab er noch damaliger Sitte vom Clavier aus den Takt, welche Art er dann beibehielt. Bei humoriſtiſchen Stellen, auf die er beim Componiren beſonderes Gewicht gelegt hatte, ſchmunzelte er im Voraus und beobachtete den Eindruck, den ſie hervorriefen. Aber auch ſonſt gab ſich in ſeinen Mienen kund, wie ſeine Seele beim Schaffen bewegt war. Dies zeigte ſich in erhöhtem Grade bei Werken, die er mit ſeinem Herzblut geſchrieben hatte, wie z. B. ſpäter bei der „Schöpfung“. „Mir war ſeine Mimik höchſt intereſſant (ſchreibt ein Correſpondent bei Gelegenheit der zweiten öffentlichen Aufführung); er hauchte dadurch dem Perſonal der Tonkünſtler den Geiſt ein, in welchem ſein Werk componirt war und aufgeführt werden mußte. Man las in allen ſeinen, nichts weniger als übertriebenen Bewegungen ſehr deutlich, was er bei jeder Stelle gedacht und empfunden haben mochte.“ Den Sängern und Inſtrumentaliſten geſtattete er nicht, ihre Parthien mit Verzierungen auszuſchmücken, und wenn es hin und wieder verſucht wurde, ſagte er: „Ich kann das ſchon

---

1 „Was Muſik und Acteurs, ſowie das Souffliren betrifft, wird der Kapellmeiſter Haiden ſorgen und Ordnung zu halten wiſſen.“ (Verordnung aus den 70er Jahren.) Die Fama bürdet ihm auch das Clavierſtimmen auf, wofür jedoch der Baſſiſt Specht eigens honorirt wurde, ſowie er auch die Kunſtuhren im Schloſſe und im Mon-Bijou in Stand zu halten hatte.

auch und wenn ich es gewollt hätte, würde ich es ſo geſchrieben haben."

Wir erfuhren ſchon früher,[2] daß Haydn ſich den Umgang mit Dittersdorf für ſein Violinſpiel zunutze gemacht hatte; nun ſehen wir ihn auch in Eſterház bei der Kammermuſik abwechſelnd die Violine oder Viola übernehmen. Ebenſo liebte er es, bei ſeinen Wiener Beſuchen im Quartett mitzuwirken, wie z. B. bei Kelly, Tenoriſt bei der italieniſchen Oper 1783—87; Dittersdorf, Mozart und Vanhal waren ſeine Partner, Paiſiello und der Operndichter Caſti waren zu Gaſt.[3] In den Familien Neuwirth[4] (kaiſ. Beamter), Andreas Scherzer (kaiſ. Appellationsſecretär), v. Genzinger (viel geſuchter Damenarzt) blieben die Quartettabende mit Haydn in lieber Erinnerung. Haydn hatte ſpäter in Wien auch im eigenen Hauſe Quartett, bei dem er die Viola ſpielte. Der damals jugendliche Karl Khym[5] ſpielte dabei die erſte Violine und als er ſich einmal ängſtlich zeigte, munterte ihn Haydn mit den Worten auf: „Nur Courage, Junge! du wirſt dich doch nicht vor mir fürchten, ich bin ja ſelber nur ein ſchlechter Spieler". — Ein einzigesmal finden wir Haydn auch als Soloſpieler erwähnt. Zinzendorf,[6] der am 28. Mai 1772 Eſterház beſuchte, beſchreibt in ſeinem Tagebuche

---

2 Bd. I. S. 140.

3 Kelly, *Reminiscences*, vol. I. p. 211.

4 Die Familie bewahrte noch die autographe Partitur von 6 Streichquartetten, comp. 1771, nunmehr dem Archiv der Geſellſchaft der Muſikfreunde in Wien geſpendet.

5 Nachmaliger kaiſ. Rath und Cammeral-Zahlmeiſter, Schwiegervater des Primararztes Dr. Joſeph Ritter von Standthartner.

6 Karl Graf von Zinzendorf und Pottendorf, wirkl. geh. Rath, Staats- und Konferenz-Miniſter, Ritter des hohen deutſchen Ordens, Land-Kommenthur der Balley Öſterreich, geb. zu Dresden 1739, 5. Januar, geſt. zu Wien 1813, 5. Januar. Die hohe Stellung, die dieſer Staatsmann bekleidete, brachte es mit ſich, daß derſelbe unabläſſig mit den Kreiſen des höchſten Adels, der Kunſt und Wiſſenſchaft verkehrte, leider nur zu oft und zu lange unterbrochen durch ſeine Reiſen ins Ausland. Gewohnt, von früheſter Jugend an bis zu ſeinem Lebensende ein Tagebuch zu führen, ſind uns dadurch nach jeder Richtung hin zahlloſe werthvolle Aufzeichnungen erhalten. Auch die Muſik ging nicht leer aus, und wenn auch gerade hier die Quellen ſpärlicher und beſcheidener fließen, ſo bieten ſie doch ſo manche ſchätzenswerthe Gabe, ſei es auch nur, um mitunter bisher zweifelhafte Daten zu berichtigen oder feſtzuſtellen. Einen ausführlichen Nekrolog über Zinzendorf bringt die Wiener Zeitung 1813, Nr. 7.

Schloß und Park. Um 6 Uhr nach der Tafel, der auch die Fürſten Louis und Ottokar Starhemberg beiwohnten, war Muſik: »*Deux chanteuses chanterent fort bien; Hayden joua de violon*«. Die kleine Geſellſchaft beſuchte dann auch das Theater, wo „der Poſtzug“ gegeben wurde. — Wir können hier auch den Fall anreihen, wo Haydn ein einzigesmal Clavier öffentlich ſpielte. Es war in London am 1. Juni 1792, wo er (wie ſein Tagebuch erwähnt) im Benefice der Sängerin Mara derſelben „ganz allein mit dem Pianoforte eine ſehr *difficult* engliſche Arie von Purcell“ (*from Rosy Bowers*) begleitete. Einmal ſah ſich Haydn auch genöthigt, eine ſeiner Compoſitionen vor dem Fürſten zu ſpielen. „Vor 3 Tagen (ſchreibt er 1790 an ſeine verehrte Freundin v. Genzinger) mußte ich dieſe Sonate bei unſerer Mademoiſelle Nanette in Gegenwart meines gnädigſten Fürſten abſpielen.“ Nach Ausſage Prinſter's (Mitglied der Kapelle) ſpielte Haydn nach ſeiner Rückkehr von London nie mehr Solo, weder auf der Violine noch auf dem Clavier; doch blieb letzteres für Augenblicke der Dolmetſch ſeiner ſeligſten Empfindungen noch kurz vor ſeinem Tode.

Trotz ſeiner angeſtrengten Amtsthätigkeit fand Haydn noch Zeit zum Unterricht; ſeine Schüler in Compoſition ſind ſchon genannt. Außer dieſen nöthigte ihn ſeine Stellung, auch vornehme, dem Fürſten verwandte Häuſer zu übernehmen. Wir erſehen dies aus einer von ihm ausnehmend ſchön geſchriebenen Bittſchrift an den Fürſten (dat. 1776), in der er ihm zu wiſſen macht, daß ihm vom Grafen Erdödy „wegen Zufriedenheit ſeines Scholarens“ zwei Pferde und ein Wagen geſchenkt worden ſeien. Da er aber außer Stande ſei, die Pferde zu erhalten, ſo bitte er den Fürſten, ihm „nach höchſter Willkühr Heu und Haber zu reſolviren“. Die benöthigte Fourage wurde ihm denn auch in Gnaden zugeſtanden und bis zu des Fürſten Tod jährlich ſeinem Gehalte zugeſchlagen. Daß Haydn das Geſchenk auch praktiſch ausnutzte, zeigt uns ein Brief, dat. 1786, an ſeine eben genannte „allerliebſte Nanette“ (Peyer, Kammermädchen des Grafen Appony), worin er ihr ſeinen Beſuch in Preßburg ankündigt. Haydn nahm den Weg längs der öſtlichen Seite des Neuſiedler Sees, jener einſt troſtloſen Gegend, die vor Errichtung des erwähnten Dammes bis Pomaggen geradezu unpaſſirbar war. Haydn ſchreibt, er werde mit ſeinen „eigenen Pferden“ von Eſter-

ház (über Pomaggen) bis Frauenkirchen fahren und von da ab mit gräflicher Gelegenheit den Weg bis Preßburg fortſetzen. Vier Jahre ſpäter (1790) ſchreibt er an Frau v. Genzinger: „ich habe meinen getreuen ehrlichen Kutſcher verloren".

Auch als Organiſt lernen wir Haydn kennen. Hatte er einen freien Sonntagsmorgen, ſo ging er nach dem Orte Szeplak und ſpielte dort zu ſeinem Vergnügen die Orgel, wovon noch der uralte dortige Schullehrer zu erzählen wußte.[7] Wir werden ſpäter ſehen, daß Haydn in Eiſenſtadt als »qua Organista« zu ſeinem jährlichen Gehalt ein ausgiebiges Quantum an Naturalien bezog.

Wenn der Fürſt nach Wien reiſte, nahm er zuweilen auch Haydn mit, dem dann die Zeit nur allzu raſch verflog. Oper und Concert mußte er ſchon im eigenen Intereſſe beſuchen, um ſich in Rapport zu erhalten mit dem Stand der Muſik in der Kaiſerſtadt. Die Orcheſter-Übungen ſeines ſchon früher (Bd. I. S. 91. Anm. 16) erwähnten Freundes, Hofrath v. Kees,[8] dem er häufig ſeine Symphonien zum Durchſpielen zuſandte, waren ihm natürlich von beſonderem Werth. Mit Artaria und andern Muſikalienverlegern gab es Geſchäftliches abzumachen; dann waren es die Häuſer v. Greiner, v. Genzinger, Martines (ſeine ehemalige Schülerin), Weigl und Friberth (die ehemaligen Mitglieder ſeiner Kapelle), die ihn anzogen. Oft aber brach der Fürſt, zum großen Leidweſen Haydn's, ſeinen Beſuch raſch ab. „Die gähe entſchließung Meines Fürſten (ſchreibt er an Artaria) ſich von dem verhaßten Wienn zu entfernen, verurſachte meine ſchleunige Reiſe nach Eſtoras,[9a] und hinderte mich von dem größten Theil meiner Freunde nicht beurlauben zu

---

7 Mitgetheilt von Conſiſtorialrath Fabian, der früher in Szeplak und vor ſeinem Tode (1871) in Sillér als Dechant fungirte.

8 Vielleicht war es hier, wo Haydn (nach Dies' Überlieferung), von Eiſenſtadt kommend, in einer Straße nächſt dem Stadtthore vor einem Gebäude Halt machte, aus dem ihm eine ſeiner Symphonien, vom Orcheſter ausgeführt, entgegentönte. Vom Diener in ſeinem verſtaubten, abgetragenen Reiſegewand nicht erkannt, gelang es ihm doch durch ein Trinkgeld die Erlaubniß zu erwirken, an der Thüre des Saales zu horchen. Dem Diener wurde endlich der Fremde unbequem und er wollte ihn eben abfertigen, als die Thüre ſich öffnete und einer der Heraustretenden Haydn erkannte und ihn in den Saal führte, wo er jubelnd begrüßt wurde.

9a Wegen der Schreibweiſe Eſtoras (Eſterház) ſiehe Bd. I. S. 206. Anm. 7.

können, derohalben werden auch Sie mich hierinfalls excuſiren." Die Beſuche des Fürſten beſchränkten ſich zuletzt faſt nur noch auf die übliche Vorſtellung bei Hofe am Jahreswechſel, wo der Fürſt als Capitain der ungariſchen Garde im Schmuck ſeiner reich mit Juwelen beſetzten Uniform erſchien und der Garde einige Tage ſpäter in ihrem Palais (Fürſt Trautſohn'ſche Palaſt vor dem Burgthor) ein glänzendes Feſt gab.

Haydn fand in Wien durchaus nicht alles für ihn geſtimmt; viele der tonangebenden Muſiker betrachteten ihn mehr als einen Fremden, eine Folge ſeiner Stellung und ſeinem Aufenthalt in Ungarn. Sie wollten ihn, wie wir ſchon geſchehen haben (Bd. I. S. 274), lange nicht als ihnen ebenbürtig oder gar überlegen anerkennen. Und als obendrein ſein Ruf vom Auslande her, wo ſeine Werke raſche Verbreitung fanden, mehr und mehr nach Wien drang, da wuchs auch die Zahl ſeiner Neider und Feinde. Neider („deren ich eine Menge habe" — ſchreibt er an Artaria) konnten ihm allerdings wenig anhaben, aber die Feinde fanden Mittel und Wege, der Verbreitung und Anerkennung ſeiner Werke zu ſchaden. Haydn empfand dies (wie wir ſpäter ſehen werden) zunächſt bei einer Oper, die er im Auftrag des Kaiſers, zu einer Zeit da dieſer noch nicht von anderer Seite gegen ihn beeinflußt war, für das Nat.-Hoftheater geſchrieben hatte und deren Aufführung hintertrieben wurde. Specielle Gegner hatte Haydn in den 80er Jahren im Muſikzimmer des Kaiſers, wo Muſikdirector Franz Kreibich (der bei der Kammermuſik die erſte Violine ſpielte) und Kammerdiener Strack alles aufboten, Haydn's Quartette fern zu halten, was ihnen nicht ſchwer hielt, da der Kaiſer ohnedies von Haydn's „Späßen" (wie er ſich gegen Reichardt ausdrückte) nicht viel hielt.[9]

Gegenüber der bekannten ſpäteren Lebensweiſe Haydn's, zur Zeit da er nach Wien überſiedelt war, ſind wir in Eſterház nur auf weniges beſchränkt. Von jener Regelmäßigkeit in der Tagesordnung, die er im Alter beobachtete, konnte in Eſterház nicht die Rede ſein; wohl aber hielt er ſeine frühere Gewohnheit bei, zeitig aufzuſtehen und die Frühſtunden dem Componiren zu wid-

9 „Ich dachte, ihr Herren Berliner liebt ſolche Späße nicht: ich hab' aber auch nicht viel dran." Geſpräch mit Kaiſer Joſeph in Wien 1783. (Allg. Muſ. Ztg. XV. S. 667. Reichardt's Autobiographie.)

men. Er lebte ſehr mäßig, bewegte ſich gern im Freien und unterhielt ſich zuweilen unter Freunden mit Kegelſchieben. Grieſinger erzählt uns auch (S. 29), daß Jagd und Fiſchfang in Ungarn ſeine Lieblingserholungen geweſen ſeien. So konnte er es nie vergeſſen, daß er einſt mit einem Schuß drei Haſelhühner erlegt habe, welche auf die Tafel der Kaiſerin kamen. Weniger glücklich war er ein anderesmal mit einem Haſen, dem er nur die Ruthe abſchoß; aber er tödtete zugleich einen Faſan, den ſein Unglück in die Nähe führte, während Haydn's Hund, der den Haſen verfolgte, ſich in einer Schlinge erwürgte. Reiten hatte er ſeit ſeinem Fall vom Pferde auf den Gütern des Grafen Morzin längſt aufgegeben.[10]

Bei ſeinen Spaziergängen war Haydn auf den fürſtlichen Park oder weiterhin, nach Süd und Weſt, auf die weite, von der Kultur noch unbelecten Puſzta mit ihrem eigenthümlichen Gepräge, wie es nur im Ungarlande zu finden iſt, angewieſen. Sei es nun der Blick auf unabſehbare ſonnenerglühte Flächen, ſei es der ſternenflimmernde unermeßliche Horizont mit ſeiner erhabenen Stille: ein Gemüth wie es Haydn beſaß, konnte für ſolche Eindrücke nicht unempfänglich bleiben. Sie mußten ihm einen Erſatz bieten für die aufreibenden Unruhen, die ſeine Stellung mit ſich brachte, einen Erſatz für den Mangel häuslichen Glücks; ſie mußten in ihm jene innere beſeligende Ruhe erzeugen, die aus ſo manchen ſeiner andachterweckenden getragenen Sätze ſo vernehmlich zu uns ſpricht. Iſt doch die ihn umgebende Natur ſtets von weſentlichen Einfluß auf den ſchaffenden Künſtler. Wiederum mußte er ſich in lautem Gegenſatz zu ſolchen Momenten von der charakteriſtiſchen ungariſchen Nationalmuſik herumziehender Zigeuner angezogen fühlen, von der ſich gleichfalls Nachklänge in ſeinen Werken vorfinden. — Sein Weg wird ihn wohl auch öfters zu ſeinen Verwandten geführt haben. Lebte doch ſeine verheirathete älteſte Schweſter Franziska im nahegelegenen St. Nicklo, und deren älteſte Tochter Anna Maria als verheirathete Wirthin zu Uzfér; endlich in Eſterház ſelbſt die dort verheirathete Tochter ſeiner jüngeren Schweſter Anna Maria. Dieſe Verwandten, meiſtens in ärmlichen Verhältniſſen, unterſtützte Haydn ohn' Unterlaß und natürlich ohne Wiſſen

10 Vergl. Bd. I. S. 194.

ſeiner Frau. Auch wurde er von ihnen, wie nicht minder von den Muſikern und Sängern bei Taufen und Hochzeiten als Pathe oder Beiſtand ſelten umgangen; ſah ihn doch die kleine Dorfkirche von Süttör oft genug als opferwilligen Zeugen. Trieb ihn der Verdruß außer Haus, ſo fand er reichen Erſatz in der Anhänglichkeit einer von ihm leidenſchaftlich geliebten Freundin, einer Sängerin, der wir ſpäter begegnen werden.

Verſuchen wir Haydn bei der Arbeit zu belauſchen. Wie fromm-gläubig er ſein Tagewerk begann, erfahren wir aus ſeinem eigenen Munde. Als ihn der durch ſeine volksthümlichen Lieder bekannte Componiſt Schulz im J. 1770 in Eſterház beſuchte, zeigte ihm Haydn zahlreiche fertige und noch unbekannte Arbeiten. Schulz erſtaunte über deren Originalität wie auch über Haydn's Fleiß. Die Frage aber, wie er es anfange, ſo viele an Eigenheit ſo reiche Sachen zu componiren, nahm der echt altdeutſche Künſtler in einem ganz andern Sinne als ſie gemeint war und erwiederte mit rührender Naivetät: „Ja ſehen Sie, ich ſtehe früh auf, und ſobald ich mich angekleidet habe, fall' ich auf meine Kniee und bete zu Gott und zur heiligen Jungfrau, daß es mir heute wieder gelingen möchte. Hab' ich dann etwas gefrühſtückt, ſo ſetze ich mich an's Clavier und fange an zu ſuchen. Find' ich's bald, dann geht es auch ohne viele Mühe leicht weiter. Will es aber nicht vorwärts, dann ſehe ich, daß ich die Gnade durch irgend einen Fehltritt verwirkt habe und dann bete ich wieder ſo lange um Gnade bis ich fühle, daß mir verziehen iſt."[11] So erzählt auch Grieſinger, daß ſich Haydn völlig angekleidet des Morgens ans Clavier ſetzte und ſo lange phantaſirte, bis er ſeinem Zweck entſprechende Ideen fand, die er ſofort zu Papier brachte.[12] Die Nachmittagsſtunden verwendete er dazu, die ent-

11 Nach Reichardt's Erzählung (Allg. Muſ. Ztg. 1809. S. 173). Joh. Abraham Peter Schulz reiſte damals als Begleiter der polniſchen Fürſtin Sapieha (Woiwodin von Smolensk), die er im Clavier unterrichtete. Reichardt erzählt auch, daß keiner der Künſtler, die Schulz auf ſeiner Reiſe kennen lernte, ſo mächtig auf ihn gewirkt habe wie Haydn, deſſen übergroße Beſcheidenheit ihn anfangs in nicht geringe Verlegenheit ſetzte.

12 Nach Elßler's Ausſage gegen Grieſinger und Dies pflegte Haydn ſein Phantaſiren meiſtens im Baß abzuſchließen. „Er arbeitete dann im Groben", wie der treue Diener ſich ausdrückte, und jetzt erſt geſtattete er den harrenden Fremden den Zutritt zu Haydn's Zimmer. Wie Elßler ſeine unbegrenzte Verehrung zu ſeinem Herrn zu bezeugen pflegte, haben wir früher (Bd. I. S. 264)

worfenen Skizzen im Geiſte ſo lange zu überdenken, bis Form und Entwickelung klar vor ihm ſtanden; dann erſt ſchrieb er die Arbeit ſogleich rein und deutlich nieder, daher eine jede wie aus Einem Guß fertig in ſich abgeſchloſſen erſcheint und ſich nur ſelten Correcturen vorfinden. „Das rührt daher, weil ich nicht eher ſchrieb, als bis ich meiner Sache gewiß war.“ Dieſer Vorgang berichtigt zugleich die gewöhnliche Annahme, Haydn habe ſeine Werke „am Clavier componirt“. Das Clavier diente ihm vielmehr nur dazu, ſeine Ideen zu entfeſſeln, nicht aber zur Ausarbeitung — ein unkünſtleriſches Verfahren, daß nur zu Stückwerk führt. „Hatte ich eine Idee erhaſcht, ſo ging mein ganzes Beſtreben dahin, ſie den Regeln der Kunſt gemäß anzupaſſen und zu ſouteniren. So ſuchte ich mir zu helfen und das iſt es, was ſo vielen unſerer neuen Componiſten fehlt, ſie reihen ein Stückchen an das andere, brechen ab, wenn ſie kaum angefangen haben: aber es bleibt auch nichts im Herzen ſitzen, wenn man es angehört hat.“ — Bei ſeiner Art, am Clavier ſein Gemüth, je nachdem er ernſt oder heiter geſtimmt war, anzuregen, war übrigens auch die Güte des Inſtrumentes von Einfluß, ſo daß es vorkam, daß er, wie ſchon früher erwähnt (Bd. I. S. 354), um beſonders gut zu componiren, ſich ſogar ein neues Fortepiano kaufte. Sein Lieblings-Claviermacher war Wenzel Schanz, und wie ſehr er ſich gewöhnt hatte, ſeine Compoſitionen dem Charakter von deſſen Inſtrumenten anzupaſſen, zeigen ſeine entſchuldigenden Worte bei Überſendung eines Werkes an ſeine Verehrerin, Frau v. Genzinger. „Ich weiß, daß ich dieſe Sonate hätte auf die Art Ihres Claviers einrichten ſollen, allein es war mir nicht möglich, weil ich es ganz aus aller Gewohnheit habe.“

Nach Obigem müſſen wir jedoch nicht annehmen, daß Haydn ausſchließlich das Clavier als Aushülfe zum Componiren diente. Im Geiſte ſammelte er vielmehr oft lange Zeit Ideen zu einer Arbeit, die nur des rechten Zeitpunktes ihrer Verwirklichung harrten. Als eine Symphonie, die Haydn ſeiner genannten Verehrerin zu ihrem Namenstage verſprochen hatte, wegen überhäufter Arbeit für dieſen Tag nicht zu Stande kam, verſichert er: „Dieſe arme verſprochene Sinfonie ſchwebt ſeit Ihrer anordnung ſtets in meiner Fantaſie, nur einige (leyder) bishero nothdringende Zufälle haben dieſe Sinfonie noch nicht zur welt kommen

laſſen." — Daß Haydn zuweilen in ſeinen Compoſitionen beſtimmte Vorſtellungen ausdrücken wollte, wurde oft verſichert. Grieſinger und Dies erzählen ebenfalls, daß ihnen Haydn von Symphonien ſprach, in denen er moraliſche Charaktere geſchildert habe, ſo z. B. im Adagio einer ſeiner älteſten, die er aber nicht anzugeben wußte, ſei die Idee vorherrſchend, wie Gott mit einem verſtockten Sünder ſpricht, ihn bittet ſich zu beſſern, der Sünder aber in ſeinem Leichtſinn den Ermahnungen kein Gehör giebt. Die Gottheit (ſagt Haydn ſpäter) habe er durch die Liebe und Güte ausgedrückt.[13] — Daß ihn häufig beſtimmte Empfindungen drängten, ihnen durch künſtleriſches Schaffen Ausdruck zu geben, laſſen ſo manche Sätze ſeiner Inſtrumental-Werke vermuthen. Er ſelber ſagt von einem Adagio, das er zu einer Sonate für Frau v. Genzinger neu componirt hatte: „Es hat ſehr vieles zu bedeuten, welches ich Euer Gnaden bei gelegenheit zergliedern werde." Eben ſolche Sätze, in denen der Ausdruck der Ergebung, der feierlichen Ruhe vorwaltet, bilden den ſchreiendſten Contraſt zu Haydn's nächſten Begegniſſen im häuslichen Leben, deſſen Feſſeln ſein Genius ſiegreich löſte. Es iſt (wie Otto Jahn ſo ſchön bemerkt[14]) „ein glänzender Beweis, wie die Kraft zu ſchaffen den Künſtler vom Druck des Lebens frei macht und ihn in die Region des Schönen erhebt, in welcher allein das wahre Kunſtwerk geboren wird".

Man würde irren, wenn man aus der großen Anzahl Compoſitionen, die Haydn ſchrieb, ſchließen wollte, daß ihm die Arbeit leicht von ſtatten ging. Dies war keineswegs der Fall. Wie ſchon bemerkt (Bd. I. S. 365), ſagte Haydn ſelbſt, daß er „nie ein Geſchwindſchreiber war und immer mit Bedächtlichkeit und Fleiß componirt habe". Der Reichthum an immer neuen Ideen, der aus ſeiner Feder floß, hat von jeher Staunen erregt; nur höchſt ſelten wird man auf Wiederholungen ſtoßen. Auf Melodie und namentlich auf volksliederartige Themen richtete er ſein Hauptaugenmerk. „Es iſt die Melodie welche der Muſik ihren Reiz giebt (ſagte er zu Kelly[15]) und ſie zu erzeugen iſt

13 Sollte hier etwa das eigenthümliche Recitativ der Symphonie C-dur »*Le Midi*« gemeint ſein? Band I. S. 287 iſt ſchon darauf hingewieſen.

14 Mozart, zweite Auflage (auf die auch weiterhin hingewieſen wird), Bd. I. S. 696.

15 *Reminiscences vol.* I. p. 190.

höchſt ſchwierig; das Mechaniſche in der Muſik läßt ſich durch Ausdauer und Studium erlernen, doch die Erfindung einer hübſchen Melodie iſt das Werk des Genius und eine ſolche bedarf keiner weiteren Ausſchmückung um zu gefallen; willſt du wiſſen ob ſie wirklich ſchön iſt, ſinge ſie ohne Begleitung." [16]

Haydn war kein Pedant in Regeln; grammatikaliſche Freiheiten findet man häufig genug bei ihm und oft wiederholt er dieſelbe Stelle abſichtlich, um anzudeuten, daß er ſie wirklich ſo gewollt habe. Über Albrechtsberger's Strenge, alle Quartenfolgen aus dem reinen Satze zu verbannen, äußerte er ſich gegen Grieſinger: „Was heißt das? die Kunſt iſt frei und ſoll durch keine Handwerksfeſſeln beſchränkt werden. Das Ohr, verſteht ſich ein gebildetes, muß entſcheiden, und ich halte mich befugt wie irgend Einer, hierin Geſetze zu geben. Solche Künſteleien haben keinen Werth; ich wünſchte lieber, daß es Einer verſuchte, einen wahrhaft *neuen* Menuett zu componiren." — Und gegen Dies: „Wenn ich etwas für ſchön hielt, ſo daß das Gehör und das Herz nach meiner Meinung zufrieden ſein konnten und ich eine ſolche Schönheit der trockenen Schulfuchſerei hätte aufopfern müſſen, dann ließ ich lieber einen kleinen grammatiſchen Schnitzer ſtehen." Die gleiche Freiheit geſtand er aber auch anderen ihm ebenbürtigen Componiſten zu. Sein Urtheil über die unharmoniſchen Querſtände in der Einleitung zu Mozart's C-dur-Quartett lautete kurz und bündig: „Hat Mozart es geſchrieben, ſo hat er ſeine gute Urſache dazu."

Einen wahren Widerwillen hatte Haydn gegen alles Äſthetiſiren, und wer ihn von ſeiner Kunſt nur reden hörte, hätte in ihm den großen Künſtler kaum geahnt. Auch auf die Recenſenten war er nicht gut zu ſprechen. Als er davon hörte, daß ihm in einer ſeiner Compoſitionen eine falſche Quinte zur Laſt gelegt wurde, verſetzte er ruhig: „Die Herren dünken ſich wohl bei ſolchen Entdeckungen ſehr weiſe; ach! wenn ich mich auf's Kritiſiren verlegen wollte, wie vieles fände ich da zu tadeln." Gegen Neukomm äußerte er ſich in ſeiner launigen Weiſe noch ſchärfer gegen ihre „ſpitzigen und witzigen Federn". Wie er auf die Berliner Kritik zu ſprechen war, haben wir aus ſeiner eigenen Lebens-

---

16 In ähnlicher Weiſe äußerte ſich auch Mozart gegen Kelly über Melodie. (*Reminisc.* vol. I. p. 228.)

ſkizze geſehen.[17] Dagegen hoffte er, gerade auf dem Gipfel ſeines Ruhmes, in beſcheidener Weiſe bei Überſendung ſeiner „Schöpfung" an Breitkopf, daß die Herren Recenſenten ſein Werk „nicht allzuſtreng anfaſſen und ihm dabei zu wehe thun mögen." Noch ein Jahr vor ſeinem Tode klagte er dem ihm beſuchenden Muſiker Nisle, daß ihn die Herren „oft hart mitgenommen hätten und daß es ihm überhaupt unmöglich geſchienen, Alles zu befriedigen. Später jedoch (ſetzte er gelaſſen hinzu) beruhigte ich mich mit dem Gedanken: du willſt ſchreiben, wie es dir das Herz diktirt, und ich befand mich wohl dabei."

Die Verdienſte anderer Meiſter fanden bei Haydn jederzeit gerechte Anerkennung. Wie dankbar er ſtets des Nutzens gedachte, den er aus Phil. Emanuel Bach's Werken geſchöpft, haben wir ſchon früher geſehen (Bd. I. S. 132); von Gluck und Händel ſprach er mit der größten Verehrung (letzteren ſollte er erſt in London recht kennen lernen). Sein Verhältniß zu Mozart, der doch ſeine eigene Künſtlerbahn durchkreuzte, war ſo einzig in ſeiner Art, daß es für alle Zeiten wie eine Leuchte der edelſten Charaktererſcheinung daſteht. Wir werden darüber ſeinerzeit Ausführlicheres erfahren. Jüngere Talente wußte er durch ſein Lob mündlich und ſchriftlich anzuſpornen, verſchaffte ihnen Verleger oder Anſtellung, ſuchte ihnen durch ſeine Empfehlung den Beginn ihrer Laufbahn zu erleichtern und war ihnen überhaupt ein väterlicher Freund. So war es, wie wir ſchon geſehen (Bd. I. S. 228), mit den Mitgliedern ſeiner Kapelle; dann aber auch mit einer Reihe angehender Componiſten, mit Gyrowetz, Pleyel, Eybler, ſeinem Pathen Weigl, Edmund von Weber, Andreas Romberg, Johann Fuchs (ſeinem ſpäteren Nachfolger im Amt), Ignaz von Seyfried und vielen Andern, die wir noch kennen lernen werden.

Bei aller ſonſtigen Beſcheidenheit war Haydn doch von gerechtem Selbſtbewußtſein erfüllt. Er erkannte vollkommen, wie ſehr er der Tonkunſt förderlich war und wohl konnte er ſich hierüber im Alter Grieſinger gegenüber äußern: „Ich weiß es, daß mir Gott einen Antheil verliehen hat und erkenne es mit Dank; ich glaube auch meine Schuldigkeit gethan und der Welt durch

17 Band I. Beilage II. S. 342

meine Arbeiten genützt zu haben; mögen nun Andere daſſelbe thun."

Aber für ihn gab es keinen Stillſtand im Vorwärtsſchreiten ſeiner Kunſt. Wie wäre es ſonſt möglich geweſen, daß er, bereits ein hoher Sechziger, in dem erwähnten Brief an Breitkopf ſchreiben konnte, es komme ihm vor, als ob mit der Abnahme ſeiner Geiſteskräfte ſeine Luſt und der Drang zum Arbeiten zunähme. „O Gott! (fährt er fort) wie viel iſt noch zu thun in dieſer herrlichen Kunſt, auch ſchon von einem Manne, wie ich geweſen!" In ähnlichem Sinne hörte ihn ſpäter noch Grieſinger ſagen: Sein Fach ſei grenzenlos; das, was in der Muſik noch geſchehen könne, ſei weit größer als das, was ſchon darinnen geſchehen ſei. Ihm ſchwebten öfters Ideen vor, wodurch ſeine Kunſt noch viel weiter gebracht werden könnte, aber ſeine phyſiſchen Kräfte erlaubten es ihm nicht mehr, an die Ausführung zu ſchreiten. — Auch gegen Kalkbrenner äußerte er als alter Mann, wie traurig es ſei, daß der Menſch ſterben müſſe, ohne erreichen zu können was er erſtrebe: „In meinem Alter habe ich erſt gelernt, die Blasinſtrumente zu gebrauchen; nun da ich's verſtehe, muß ich fort und kann es nicht anwenden." Mit Bewunderung und Hochachtung ſtehen wir vor einem Greis, der ſeinen Beruf ſo hoch achtet und ſtets nur die Verherrlichung deſſelben vor Augen hat. So wird auch hier der Ausſpruch des Dichters zur Wahrheit: „Jahre lang bildet der Meiſter und kann ſich nimmer genug thun."

Haydn's pekuniäre Lage entſprach gewiß nicht ſeinem hohen Werthe als Künſtler und den an ihn geſtellten Anforderungen, doch wird ſie viel zu düſter geſchildert. Über ſeine Stellung als Kapellmeiſter ſind wir ſchon unterrichtet; auch über die Verwerthung ſeiner Compoſitionen läßt ſich vieles nachweiſen. Allerdings fehlt uns bis zu Ende der 70er Jahre jeder Anhaltspunkt, ob Haydn irgend einen Nutzen zog aus ſeinen in Leipzig, Berlin, Speyer, Amſterdam, Paris und London erſchienenen Compoſitionen. Nun aber erſehen wir in vielen Fällen, wie Haydn dabei verfuhr und wie er auch zu rechnen verſtand. Faſſen wir zunächſt ſeine Verbindung mit Artaria ins Auge. Haydn erhielt z. B. für 3 Clavier-Trios jedes „wie gewöhnlich 10 ♯♯" (Ducaten) Honorar; für 12 Menuetts ſammt Trios 12 ♯♯; für das bekannte Capriccio in C 24 ♯♯ „der Preis iſt etwas hoch",

beſchwichtigt Haydn, meint aber, Artaria werde ſchon ſeinen Nutzen daraus ſchöpfen). Für 6 Clavierſonaten (Trios) 300 Gulden. Für 6 Streichquartette (1784) willigt Haydn in die zugeſagten 300 Gulden, obwohl er „jedesmal mit der Pränumeration mehr denn 100 ♯♯ erhielt, welche mir auch Herr Willmann (in Paris) zu geben verſprach". Für die nächſtfolgenden 6 Quartette (1788) „bleibt der alte Preis von 100 ♯♯". [18] — Dies waren für jene Zeit immerhin anſehnliche Honorare, obwohl auch Haydn ſich einmal gegen Artaria äußerte, daß er „nicht hinlänglich bezahlt ſei" und er daher trachten müße, ſobald die Stücke geſtochen ſeien, noch einigen Gewinn zu erzielen, da er dazu mehr Recht habe als die Unterhändler. Schade, daß wir über die Honorare für Symphonien (die „engliſchen" kommen hier nicht in Betracht) ſo wenig erfahren, nur von den 5 Ouverturen (als Symphonien bezeichnet) wiſſen wir, daß ſie Haydn an Artaria für 25 ♯♯ überließ, obwohl „ich für dieſe 5 Stück von einem andern Verläger 40 ♯♯ haben könnte". Von Geſangswerken iſt nur das Honorar für die erſten 12 Lieder bekannt; es betrug 12 ♯♯ (Haydn hatte anfangs 30 ♯♯ begehrt). Da es einem Verleger in jener Zeit des Nachdrucks darum zu thun ſein mußte, ſoviel wie möglich ſich zu ſchützen, ſo ſuchte er ſich vor allen Dingen des Componiſten zu verſichern. Zwei Vollmachten liegen in dieſer Hinſicht bei Artaria vor: Haydn verpflichtet ſich 1790 das Original-Manuſcript von 3 Clavier-Trios an ihn mit allen Rechten des alleinigen Eigenthumsrechtes für 135 Gulden zu überlaſſen und ſolle Haydn nicht befugt ſein, „ſelbe weder hierorts noch anderwärts an Andere zu geben". Ebenſo war es mit 12 Redoutt-Menuetts ſammt Trios (1792), wofür Haydn 24 ♯♯, alſo das doppelte des obigen Preiſes, erhielt. — Kurz nach Artaria (1780) trat Haydn in Verbindung mit Paris (Willmann, Nadermann, Sieber), wohin er ſeine Symphonien, Quartette und Clavierſtücke ebenfalls gut verkaufte; nicht minder mit London (Forſter, an den er im Jahre 1786 verſchiedene Werke für 70 Pf. Sterling verkaufte, mit Longman & Broderip und mit Bland). Es waren dies, wohl zu beachten, häufig dieſelben Werke, aus denen er alſo dreifachen Nutzen zog. Ob

18 Soviel erhielt auch Mozart für ſeine 6, Haydn gewidmeten Quartette, gedr. bei Artaria. (Jahn, Mozart, Bd. I. S. 734.)

er aus ſeinen Opern, die doch auch auswärts häufiger gegeben wurden, als man annimmt, einen nennenswerthen Gewinn erzielte, iſt ſehr fraglich. Sie waren übrigens, wie ja auch die Symphonien, im Dienſte des Fürſten geſchrieben, der ſeinem Kapellmeiſter freie Hand ließ, mit ihnen nach Belieben zu verfügen — ein nicht zu unterſchätzender Umſtand. — Wenn trotzdem Dies behauptet, Haydn's Noth habe bis zum 60. Lebensjahre gedauert, ſo iſt dies jedenfalls übertrieben. Noch weiter geht Grieſinger, indem er ſagt, daß Haydn bis dahin (bis zur Abreiſe nach London) ſeine meiſten Compoſitionen entweder gar nicht oder nur ſehr mittelmäßig bezahlt wurden, was ſchon obige Daten widerlegen. Grieſinger meint auch, daß Haydn vor der Abreiſe noch kaum 2000 Gulden eigenes Capital hatte. Dieſes dagegen können wir ihm aufs Wort glauben und eher bezweifeln, ob er überhaupt ſo viel hatte; denn wir dürfen uns nur daran erinnern, welches Regiment zu Hauſe ſeine Frau führte; wie häufig Haydn in die Lage kam, ſeine armen Verwandten unterſtützen zu müſſen, wie er an einen derſelben, einem ausgeſprochen liederlichen Geſellen, nach und nach über 5000 Gulden verſchwendete. Dazu ſein Bruder Johann, den er jährlich ins Bad ſchickte und ihn ohn' Unterlaß unterſtützte und überdies noch eine unſelige Liebe zu einer Sängerin, die ſeine Leidenſchaft durch 20 Jahre auszunutzen verſtand. Wir ſahen (Bd. I. 225), daß Haydn ſelbſt den Vortheil anerkannte, immer ein Orcheſter zur Hand zu haben; es war ihm eine lebendige Partitur, in der er nach Belieben ſtreichen und hinzuſetzen konnte. Er übergab wohl auch ſelten eine Arbeit zum Druck, ehe er ſie dieſer ſicherſten Prüfung unterzogen hatte. So bemerkt er ausdrücklich, eine Serie Symphonien an Artaria abſchickend: „Ich habe ſie ſelbſt mit meinem Orcheſter probirt". Ein anderesmal: „Die Quartette, ſo ich eben heute abſpielen ließ, werde ich Ihnen ſenden". — In Ermangelung eines eigentlichen Publikums hatte Haydn um ſo mehr auf die Anerkennung ſeines Orcheſters Gewicht zu legen, deſſen Theilnahme ihm der belebende Quell für ſein künſtleriſches Schaffen ſein mußte. Und gewiß waren es für ihn ſelige Stunden wahrer Befriedigung und Genugthuung, wenn er die gewünſchte Wirkung eines neuen Werkes aus den Mienen ſeines Häuflein Unterthanen ableſen konnte. Hatte er dann auch ſeines Fürſten Sinn getroffen, ſo war ſein Werk nicht umſonſt gethan und

höher und immer höher trieb es ihn, die ſelbſt geſchaffenen Pfade zu erweitern und zu befeſtigen. Gleich Michael, ſeinem Bruder, äußerte ſich auch Abt Vogler gar oft, daß Haydn wohl um nichts ſo ſehr zu beneiden ſei, als um ſeine Stellung, in der er bei ſeinen Talenten ein großer Mann habe werden müſſen. Wohl fühlte ſich dieſer im Ganzen auch glücklich in derſelben und hörten wir ſchon (Bd. I. 225), wie er ſich darüber äußerte und verſicherte, nur ſo habe er original werden können.

Gleichwohl kamen Stunden, in denen er die Schattenſeite ſeiner Lage nur zu ſehr fühlte. Seiner Sehnſucht nach Italien, welche der Fürſt ſtets zu beſchwichtigen wußte, wurde ſchon früher (Bd. I. 223) gedacht. Ein Blick in ſeine Briefe verräth uns noch gar Manches. Mit ſeiner Klage gegen Artaria (bei Gelegenheit ſeiner Opern): „mein Unglück iſt nur mein Aufenthalt auf dem Lande“ läßt er durchblicken, wie er überzeugt war, viel mehr bekannt zu werden, wenn er in der Stadt leben könnte. Artaria auf ſeine Ankunft in Wien vertröſtend, leſen wir ferner, wie er zu Zeiten ſeine ganze Abhängigkeit empfand. „Das größte Hinderniß in allem iſt der lange Aufenthalt meines Fürſten in Eſtoras, ohngeachtet derſelbe ſehr wenig Unterhaltung hat, indem die Hälfte des Theaters theils krank theils abweſend iſt: Sie können ſich darnach vorſtellen, wie ich ſtets ſorgen muß Hochdenſelben zu unterhalten.“ Von ſeiner „Einöde“ aus ſchüttet er ſein Herz noch offener aus in den Briefen an ſeine verehrte Freundin von Genzinger. Da hören wir (Mai 1790), daß, ſo oft auch der Fürſt ſich von Eſterház entfernt, Haydn nie die Erlaubniß erhalten kann, nur auf 24 Stunden nach Wien gehen zu dürfen. „Es iſt kaum zu glauben und doch geſchieht dieſe weigerung auf die feinſte arth, und zwar auf ſolche, daß ich außer ſtand geſetzt werde, die Erlaubniß zu begehren“. Und in demſelben Briefe bittet er die Freundin, ihn „mit dero ſo angenehmen Briefwechſel zu tröſten, indem mir dieſer zur aufmunterung in meiner Einöde meines öftern ſehr tief gekränkten Herzens höchſt nothwendig iſt. O könnt ich nur eine Viertelſtunde bey Ihro Gnaden ſeyn, um meine widerwärtigkeiten auszuſchütten und von Euer Gnaden Troſt einzuhauchen. Ich unterliege bey unſerer dermahligen Regierung vielen Verdrießlichkeiten, welche ich aber hier mit ſtillſchweigen übergehen muß. Der einzige Troſt, ſo mir noch übrig bleibt, iſt daß ich Gott lob,

geſund, und thätige Luſt zur arbeith habe". Und einen Monat ſpäter mehrt ſich der Trübſinn: „Nun trifft es ſich abermahl, daß ich zu Hauß bleiben muß. was ich dabey verliehre, können ſich Euer Gnaden ſelbſt einbilden. es iſt doch traurig, immer Sclave zu ſeyn: allein, die Vorſicht will es. ich bin ein armes geſchöpf! ſtets geplagt von vieler arbeith, ſehr wenige erholungsſtunden. Freunde? was ſag ich — einen ächten? es giebt ja gar keine ächten Freunde mehr — eine Freundin? o ja, es mag wohl noch eine ſeyn. Sie iſt aber weit von mir. I nun, ich unterhalte mich in gedanken; Gott ſegne Sie, und mache, daß Sie auch meiner nicht vergeſſe!" — Und noch von London aus zittert die wehmüthige Saite nach. Das Bild von Eſterház tritt vor Haydn und inmitten der ſchönſten Natur und einer Familie „die der Genzingerſchen gleichet", macht Haydn ſeinem gepreßten Herzen Luſt. „O meine liebe, gnädige Frau! wie ſüß ſchmeckt doch eine gewiſſe Freyheit; ich hatte einen guten Fürſten, mußte aber zu Zeiten von niedrigen Seelen abhangen. Ich ſeufzte oft um Erlöſung, nun habe ich ſie einigermaßen: ich erkenne auch die Gutthat derſelben, ohngeachtet mein Geiſt mit mehrer arbeith beſchwert iſt. Das Bewuſtſeyn, kein gebundener diener zu ſeyn, vergütet alle mühe; allein ſo lieb mir dieſe Freyheit iſt, ſo gerne verlange ich bei meiner zurückkunſt im Fürſt Eſterházíſchen Dienſt zu ſeyn, blos meiner armen Familie wegen."

Alſo doch wieder zurück zu ſeinem Fürſten! Allerdings, aber gewiß nicht mehr nach Eſterház, deſſen Tage damals auch vorüber waren. —

Die Ereigniſſe daſelbſt während eines vollen Vierteljahrhunderts werden nun in ihrer Reihenfolge an uns vorüberziehen. Dazwiſchen fallen wohl einige nicht unwichtige Ausflüge Haydn's nach Wien, wie auch die nach Band I weitergeführte muſikaliſche Chronik der alten Kaiſerſtadt. Die Geſammt-Signatur bleibt für uns aber dennoch „Eſterház" — der Ort, wo Haydn den Hauptgrund zu ſeiner künſtleriſchen Ausbildung legte, mithin der bedeutungsvollſte Zeitabſchnitt ſeines Lebens, der uns gerade hier bis jetzt die empfindlichſte Lücke bot. Daher ſagt auch Otto Jahn mit Recht:[19] „Die Popularität Joſeph Haydn's beruht auf den Werken der letzten zwanzig Jahre ſeines Lebens; wir kennen ganz

19 Beethoven und die Ausgabe ſeiner Werke. S. 6.

vorzugsweiſe den nachmozartiſchen Haydn; der aufſtrebende Haydn, der die Inſtrumentalmuſik befreite und aufbaute, iſt ſo gut wie verſchollen, wenn man von einer Anzahl ſeiner früheren Quartette abſieht". In gleicher Weiſe äußerſt ſich Jahn zur Zeit, da er bemüht war, das Material für ſeine beabſichtigte Haydn-Biographie zu ſammeln, in einem Briefe an den ihm befreundeten verdienſtvollen Muſikfreund Leopold Edler von Sonnleithner in Wien: „Die ſchwierige Aufgabe iſt es, den heranwachſenden und ſich ausbildenden Haydn darzuſtellen, da man von dieſem und den obwaltenden Verhältniſſen und Einflüſſen bis jetzt ſo gut, wie gar nichts weiß. Der Haydn, den alle kennen, iſt nicht Mozarts Vorgänger, ſondern ſein Zeitgenoſſe und Nachfolger. Das wiſſen Sie freilich ſo gut wie ich".

Die erſten Jahre, die Haydn mit ſeiner Kapelle in Eſterház zubrachte, bieten uns nur wenige bemerkenswerthe Momente. Die luxuriöſe Ausſtattung des Schloſſes konnte nur allmälig vor ſich gehen und größere Feſtlichkeiten verboten ſich ſomit von ſelbſt; die Complettirung des Sänger- und Orcheſter-Perſonals erforderte Zeit; Haydn hatte ſomit den Vortheil, ſich der Compoſition mit genügender Muße hingeben zu können.

Sein erſtes dramatiſches Werk nach *Acide* (Bd. I. 232) war die zweiactige Buffo-Oper *La Canterina* (die Sängerin), in Haydn's Original-Partitur als *Intermezzo* bezeichnet. Sie wurde im Carneval 1767 aufgeführt, „um die K. Hoheiten zu unterhalten". Wo aber die Aufführung ſtattgefunden, bleibt dahingeſtellt; weder im Wiener Diarium noch irgendwo iſt derſelben erwähnt. Vermuthlich war es vorerſt nur eine Salon-Aufführung. Das bei Joh. Mich. Landerer in Preßburg gedruckte Textbuch[1] nennt folgende Perſonen:

Don Pelagio, maestro di capella . . . . *Carlo Friberth.*
Gasparina, canterina . . . . . *Maria Anna Weigl.*
Apollonia, finta madre di Gasparina . . *Barbara Dichtler.*
Don Ettore, figlio d'un mercante . . . . *Leopoldo Dichtler.*

[1] *La Canterina, opera buffa, representata nel tempo di carnevale per divertimento delle Loro Altezze Reali.*

Die Handlung, die ſich im Studierzimmer der Sängerin Gasparina abſpielt, läßt ſich in wenigen Worten ſkizziren. Der Kapellmeiſter und ein Kaufmannsſohn bewerben ſich gleichzeitig um die Gunſt der Sängerin, der ihre Schein-Mutter ſtets die Lehre vor Augen hält, die Situation auszunutzen. Gasparina verſteht ſich ſo wohl auf dieſe Ermahnung, daß keiner der Liebhaber ins Klare kommt, wer der Bevorzugte iſt, indem die Diva noch am Schluſſe der Handlung nach regelrecht fingirter Ohnmacht wegen vorgeblicher Kränkung mit demſelben Lächeln von dem Einen die Börſe, von dem Andern Diamanten und Ringe als kräftigende Hausmittel entgegennimmt.

Die Compoſition dieſer Oper fällt übrigens, wie das Autograph bezeugt, noch ins Jahr 1766. — In demſelben Jahre entſtand auch Haydn's 4. Meſſe, Es-dur[2] (I. 4),[3] die bis dahin umfangreichſte, in der auch die Orgel obligat eingeführt iſt. Ihr Titel lautet nach Haydn's Entwurf-Katalog: „*Missa solennis ad honorem Beatissimae Virginis Mariae*" *dal Giuseppe Haydn* 1766. In Haydn's Handſchrift iſt die Meſſe vom *Sanctus* an vorhanden; das Kyrie wurde von Artaria im Jahre 1835 an einen ruſſiſchen Edelmann abgegeben. An dieſe Meſſe reiht ſich ihrem inneren Gehalt nach unmittelbar der im Jahre 1768 componirte *Applausus* an und iſt namentlich die Behandlungsweiſe, hier des Claviers, dort der Orgel, unverkennbar ein- und derſelben Zeit angehörig.

Weitere Compoſitionen aus dieſem Jahre (1767):

2 Symphonien (n. 1, 2). No. 2 Autograph. No. 1 in Abſchrift erſchienen,[4] aber zweifellos gleichzeitig mit 2 früher erwähnten Symphonien (Bd. I. S. 245 und 288) entſtanden und wie jene eher als *Divertimento concertante* zu bezeichnen. Somit hätten wir in dieſen 3 Stücken den Tag in ſeinen Abſtufungen — Morgen, Mittag und Abend vor uns, womit dem Wunſche des Fürſten, der freilich auf „vier Tageszeiten" reflektirte (Bd. I. S. 229) entſprochen war.

---

2 Über die erſte Meſſe ſiehe Bd. I. S. 123 f. und 358 f., 2. u. 3. Meſſe Bd. I. S. 361 f.

3 Die arabiſchen Lettern beziehen ſich ſtets auf die Noten-Beilage.

4 Bezieht ſich auf das genannte Jahr, ſowie die weiterhin vorkommende Bezeichnung „vorhanden" beſagt, daß das Werk im genannten Jahre in Abſchrift exiſtirte, ohne Rückſicht darauf, ob und wann daſſelbe ſpäter in Abſchrift oder im Druck erſchien.

Divertimento a tre, für Waldhorn, Violine und Violoncell (c. 1) in Autograph vorhanden.

2 Clavierſonaten (f. 1, 2). No. 1 in Abſchrift erſchienen; No. 2 Autograph.

Als dritte italieniſche Oper componirte Haydn *Lo Speziale* (der Apotheker), deren Aufführung im Herbſt 1768 ſtattfand. Das gedruckte Textbuch[1] nennt folgende Mitwirkende:

Sempronio, speziale	*Carlo Friberth.*
Mengone, uomo di spezieria	*Leopoldo Dichtler.*
Griletta, pupilla sotto tutela di Sempronio	*Maddalena Spangler.*[2]
Volpino	*Barbara Dichtler.*

Die Handlung, eine der beſſern, ſpielt in einem Apothekerhauſe, theils im Laden ſelbſt, theils in einem Zimmer und im inneren Hofrahme. Sempronio, ein ſchon bejahrter Mann, ſtrebt danach ſeine Mündel Griletta zu heirathen. Zu Rivalen hat er zwei junge Leute, Mengone und Volpino, von denen Erſterer ohne Kenntniß des Geſchäfts ſich von Sempronio als Ladendiener aufnehmen läßt, um deſto ſicherer zum Ziele zu gelangen. Beide ſuchen den eiferſüchtigen Vormund, einen Zeitungsnarren, der ſich mehr für Indien, Perſien und die Türkei als für ſein Geſchäft intereſſirt und immer Zirkel und Compaß zur Hand hat, um den Erdball mit einer neuen Ländereintheilung nach ſeinem Sinn zu beglücken, von dieſer ſchwachen Seite beizukommen und ſchließlich trägt Mengone den Sieg davon. — Trotz der einfachen ſceniſchen Behülfe wickelt ſich die gut gegliederte Handlung unterhaltend ab und bietet wirkſame und für den Componiſten dankbare Momente. Jeder Act ſchließt in erhöhter Lebendigkeit mit einem hübſchen Finale, in dem die Charakteriſtik der einzelnen Perſonen ſcharf hervortritt. Namentlich bieten die zwei letzten Actſchlüſſe, in denen die jungen Leute (im zweiten als Notare, im dritten als Türken verkleidet) den alten Narren zum Beſten haben, ein beluſtigendes Spiel. Wir werden der Oper nochmals, aber in Wien begegnen. —

Die zweite größere Cantate Haydn's entſtand im Jahre 1768; die erſte haben wir ſchon früher (Bd. I. S. 243) kennen gelernt. Wie dort ein Fürſt gefeiert wurde, ſo war hier der Held ein geiſtlicher Würdenträger. In ſeinem erſten Entwurf-Katalog notirte Haydn dies Werk als „*Applausus* in lateiniſcher Sprache bei Gelegenheit einer Prälatenwahl in Kremsmünſter" (eine Bene-

---

1 *Lo Speziale, dramma giocoso da rappresentarsi a Esterhàz nel teatro di S. A. il Principe Esterhàzy de Galantha etc. etc. nell' autunno dell' anno 1768.*

2 Nachmals verehelichte Friberth, ſiehe Band I. S. 271.

diktiner-Abtei in Ober-Österreich); im Hauptkatalog hat Haydn auf das Werk vergessen. Die Genesis dieses Applausus ist in ein mysteriöses Dunkel gehüllt. Abgesehen von Haydn's nicht zutreffender Bemerkung[1] werden noch andere geistliche Stifte (Zwettl, Melk, Göttweig) als Urheber genannt. Die Wahrscheinlichkeit für Zwettl lag um so näher, als hier die autographe Partitur und die geschriebenen Auflagstimmen vorhanden waren, die in den Jahren 1832 und 35 als Geschenk in den Besitz des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien gelangten. Doch auch Zwettl hatte im Jahre 1768 keine Prälatenwahl; dort stand Rainer I. dem Stift als Abt seit 1747 vor, hielt 1775 seine Jubiläumsfeier und starb ein Jahr darauf; die Cantate könnte also nur etwa zu seinem Namens- oder Geburtsfeste bestimmt gewesen oder auch dorthin ausgeliehen worden sein. Auch Melk trifft nicht zu, denn dort regierte Abt Urban II. von 1763—1785. So bleibt nur noch das uns schon wohlbekannte Benediktiner-Stift Göttweig, wo wir zutreffenden Umständen begegnen, denn der 7. August 1768 war hier der Installationstag des Abtes Magnus Klein (gest. 1783). Der gleichzeitige Prior, P. Urban Schaunögl,[2] der das Textbuch zu einer, bei Gelegenheit der Sekundiz des jubilirten Abtes Odilio Piazol am 29. Juni 1766 aufgeführten lateinischen Oper geliefert hatte,[3] dürfte wohl auch der Verfasser des Textes zu unserer lateinischen Cantate gewesen sein. Schaunögl, der mit musterhafter Genauigkeit ein Tagebuch führte, erzählt auch die Feier am Vorabend der Installirung des Abtes haarklein, mit der Bemerkung endigend, er wolle dem Festtage selbst eine besonders genaue Beschreibung widmen. Er ließ nun einige Blätter leer, um sie nachträglich auszufüllen und führte das Diarium weiter, aber — *habent sua fata libelli* — die versprochene Beschreibung ist uns der würdige Prior schuldig geblieben!

Bei der Bestellung des Werkes wurden weder die vorhandenen Sänger, noch, wie aus Obigem zu ersehen, Ort und Zeit

---

1 Eine Prälatenwahl konnte 1768 im Stifte Kremsmünster nicht stattgefunden haben, denn Berthold Vegl war daselbst Abt von 1759—1771.

2 Er wurde 1769 zum Abt des, seit 1715 Göttweig incorporirten (seit 1875 selbstständigen) ungarischen Stiftes Zala Apáti gewählt und starb 1773.

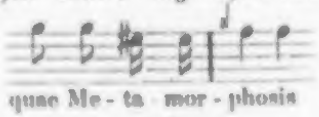
3 Die Musik war von dem Weltpriester Joh. Georg Zechner. (Wiener Diarium 1766, No. 54).

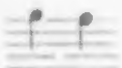
genannt, wo und wann daſſelbe aufgeführt werden ſollte, worüber ſich Haydn bitter beklagte. Dennoch widmete er der Ausarbeitung ungewöhnlich viele Mühe und legte ſogar bei Einſendung der Original-Partitur eine ſchriftliche Weiſung bei, die jenem ihm unbekannten Dirigenten beim Einſtudieren des Werkes zur Richtſchnur dienen ſollte. Es iſt ein ſtark vergilbtes Blatt in großem Format, zwei Seiten ausfüllend und durchaus in Haydn's ſchon damals ſo zierlicher Handſchrift.

Haydn ſchreibt: „Weilen Ich bey dieſen *Applaus* nicht ſelbſt zugegen ſeyn kan, habe ein und andere Erklärungen vor nöthig gefunden und zwar" — und nun folgen in zehn Abſätzen Anleitungen, deren Umſtändlichkeit beweiſen, wie ſehr es Haydn darum zu thun war, daß das Werk bei der Aufführung auch einen guten Eindruck mache. Seine Bemerkungen laſſen zudem erkennen, welches Gewicht er auf gewiſſe Einzelheiten bei der Ausführung ſeiner Compoſitionen legte. Im Eingang bittet er, daß bei allen Arien und Recitativen das Tempo genau beachtet werde und, da der ganze Text applaudirend, ein und das andere Allegro und Recitativ etwas ſchärfer wie gewöhnlich zu nehmen ſei. Weiterhin erſehen wir, daß Haydn dem Werk eine Symphonie (wahrſcheinlich eine ältere) zur Einleitung beigelegt hatte. „Wenn mir der Tag der Production bewußt wäre, wurde vielleicht bis dahin eine neue Sinfonie überſchicken". — Bei den Recitativen ſolle das Accompagnement erſt eintreten, wenn der Sänger den Text fertig geſungen, „denn es würde ſehr lächerlich ſeyn, wenn man dem Sänger das worth vom Mund herabgeigete". Bei dem Worte *Metamorphosis* hatte Haydn Zweifel in der Betonung. Er bemerkt: „Unſere Gelehrten in Eiſenſtadt, deren zwar ſehr wenige", disputirten, ob bei dem Worte *Metamorphosis* die vorletzte Sylbe kurz oder lang ſein müſſe; ungeachtet aber im italieniſchen *Metamorfosi* geſagt wird, habe er ſich doch der lateiniſchen Betonung (*Metamorphōsis*) bedient.[4] Ferner: Es ſollen die verſchiedenen Zeichen nach ihrem Werthe wohl beachtet werden „dan es iſt ein ſehr großer unterſchied zwiſchen *piano* und *pianissimo*, *forte* und *fortissimo*, zwiſchen *crescendo* und *forzando* und dergleichen." Haydn bringt auch

4 Haydn hatte auch wirklich in der Singſtimme anfangs die italieniſche Betonung gewählt, dieſelbe aber durch die lateiniſche erſetzt.

auf Befolgung der „sogenannten Ligaturen, als eine der schönsten Figuren in der Musik", die von manchen Geigern „jämmerlich geschändet werden", worüber er sich in verschiedenen Akademien genug geärgert habe. Es sollen auch immer ihrer zwei die Viola spielen, da die Mittelstimme in manchen Fällen besonders hervortreten muß; „man wird auch in allen meinen Compositionen sehen daß selbe selten mit dem Baß anhergehet". Ferner müsse es der Copist so einrichten, daß nicht Alle zu gleicher Zeit umwenden müssen „dan dieses nimmt bey einer schwach besetzten *Music* viele Krafft hinweg". Haydn empfiehlt auch „denen zwey Knaben (Solostimmen) eine gute Aussprache, „langsam in Recitativen, damit man jede Sylbe verstehen kann, ingleichen die arth des Gesanges im Recitiren, z. E.



muß also gesungen werden  und nicht und

auf solche arth in allen Fällen". Noch eine Bemerkung verdient Erwähnung: „In der Sopran-Aria kan allen fahls der Fagot ausbleiben, jedoch wäre es mir lieber, wan selber zugegen wäre, zu mahlen der Baß durchaus *obligat*, und schätze jene *Music* mit denen 3 Bässen, als Violoncello, Fagot und Violon, höher als 6 Violon mit 3 Violoncells, weil sich gewisse Passagen hart distinguiren". Haydn verhofft 3 oder 4 Proben von dem ganzen Werk und wendet sich schließlich besonders an die „Herren *Musicis* um meine und Ihre eigene Ehre zu befördern, Ihren möglichsten Fleiß anzuwenden: Sollte ich etwa mit meiner arbeith den Geschmack derselben nicht errathen haben, ist mir hierinfals nicht übl zu nehmen, weil mir weder die Personen, noch der Orth bekannt sind; die Verhellung dessen hat mir in wahrheit diese arbeith sauer gemacht; übrigens aber wünsche ich, daß dieser *applausus* sowohl dem Herrn Poeten und denen verehrten Herrn Tonkünstlern, als auch dem hochlöblichen *Auditorio* gefallen möge, der ich mit größter *Veneration* allerseitig geharre

bero gehorsambster Diener

Giuseppe Haydn: Maestro di Cap. di Sua Alt: Sere: Prencipe d'Estorházy.

Haydn hat auf dem letzten Blatt ſeiner umfangreichen Partitur, Hochformat (173 Seiten) folgendes Chronogramm beigefügt:

nVnC appLaVsVM feCIt Ioseph haIDn.

Zum Schluſſe folgt dann noch eine der von ihm ſtets beachteten Formeln:

Finis. O: A: M: D: G: et B: V: M.[5]

Der lateiniſche Text des *Applausus* führt die vier Cardinal-Tugenden vor: *Temperantia*, *Justitia*, *Fortitudo*, *Prudentia* (die Mäßigkeit, Gerechtigkeit, Thatkraft und Klugheit) von den heiligen Vätern als die vier Eckſteine jedes geiſtlichen Hauſes bezeichnet; außerdem *Theologia* (die Theologie) perſonificirt. Dieſe allegoriſchen Perſonen beſingen das geiſtliche Gemein-Leben wie es in den Klöſtern gehalten wird, preiſen die Hochherzigkeit des Vorſtehers und ſchließen mit der Bitte: Der Himmel möge ihr Haus mit gnädigem Wohlwollen in ſeinem Beſtande ſchützen. —

Die umfangreiche Partitur des *Applausus* ſcheint Haydn keine Zeit zu weiteren Arbeiten gelaſſen zu haben; dafür zeigt ſich das Jahr 1769 um ſo erſprießlicher. Wir haben folgende Compoſitionen zu notiren:

4 Symphonien (a. 3. 4. 5. 6), in Abſchrift erſchienen.

6 Streichquartette (d. 21—26), in Abſchrift erſchienen.

2 Violinconcerte (e. 1. 2), in Abſchrift erſchienen. Nr. 1: »*fatto per il Luigi*« (Tomasini).

1 Clavier-Trio (h. 1), in Abſchrift erſchienen (urſprünglich mit Begleitung von Baryton und 2 Violinen (vergl. Bd. I. S. 257. Anm. 48).

Den 6 Quartetten gehen Nr. 19 und 20 voraus, die ſich den früheren 18 (Bd. I. S. 334) anſchließen. Die bisher beobachtete Reihenfolge iſt zwar hierdurch geſtört, allein, der Schnitt mußte endlich doch einmal geſchehen. Dazu berechtigt folgendes: Nr. 20 kann nur gleichzeitig mit den erſten Nummern entſtanden ſein. In Haydn's Entwurf-Katalog ſteht dazu die Bemerkung:

---

5 *Omnia ad Majorem Dei gloriam et Beatissimae Virgini Mariae.* (Vergl. Bd. I. S. 229.)

„Ein nicht gestochenes Quartett", was aber nicht zutrifft; im Haupt-Katalog ist es unter die Divertimenti (wie Haydn ja auch früher die Quartette benannte) aufgenommen. Es erschien, wenn auch nur in Abschrift, bei Breitkopf im J. 1765 als Nr. 6 von 8 Quartetten; ferner gestochen in der *Collection Sieber, livre IV* und zwar zusammen mit Nr. 19, dem im J. 1786 bei Hoffmeister in Wien einzeln veröffentlichten Quartett D-moll[1]. Dieses, so störend in die chronologische Folge des Quartetts eingreifende kleine Werk gehört seinem Werth nach ebenfalls zu den ersten 18 Nummern. Die hier festgestellte Reihenfolge der Quartette ist übrigens schon in der erwähnten Ausgabe von Sieber in Paris und von Sauzay in seinem Werk »*Etude sur le quatuor*« (p. 14) eingehalten. —

Es war beiläufig im Jahre 1770, daß Haydn, vom hitzigen Fieber ergriffen, das Bett hüten mußte. Er genaß wohl allmälig, allein auch jetzt noch hatte ihm der Arzt aufs strengste jede Beschäftigung mit Musik verboten. Diese Zeit wurde dem an die Arbeit gewohnten Manne zur Qual. Die mechanische Handarbeit, das Notenschreiben, konnte der Arzt allerdings verhindern, nicht aber die geistige Thätigkeit. Gerade jetzt, wo er ungestört war, ließ er der Phantasie freien Lauf. In einem solchen Momente packte ihn plötzlich die Arbeitslust, die Idee zu einer neuen Sonate nahm ihn gefangen. Aber wie sollte er unter den Argusaugen seines strengen Weibes das Verbot des Arztes umgehen? — Da, im rechten Augenblicke, ertönte vom nahen Dorfe Süttör herüber die Kirchenglocke. Haydn segnete den Sonntag und den Mann, der die Glocken erfand und drängte die Frau, in der Kirche für ihn zu beten und als sie fort war, schickte er auch die überwachende Magd auf den entlegendsten Ort, der ihm eben einfiel. Endlich allein, eilte er zu seinem lieben Clavier; in raschen Skizzen lag der erste Satz der Sonate auf dem Papier und als die Frau zurückkehrte, fand sie ihren Gemal, wie sie ihn verlassen hatte, fromm und folgsam wie ein Kind mit der unschuldigsten Miene von der Welt in den Federn. Noch in seinen

---

1 Bekannt als opus 8 und eingereiht zwischen die 6 sogenannten „Auflichen" opus 33 und die 6 Quartette opus 50.

alten Tagen rühmte sich Haydn gegen seinen Freund Griesinger, dem wir diese Anekdote verdanken,[1] seiner damaligen Schlauheit. Welche Sonate dies aber gewesen, vermochte Haydn nicht anzugeben, nur erinnerte er sich der Vorzeichnung mit fünf Kreuzen, eine Sonate, die wir vergebens bei ihm suchen und die demnach verschollen ist.

Im März 1770 finden wir Haydn mit der fürstlichen Kapelle in Wien, um seine schon erwähnte Oper *Lo Speciale* aufzuführen, aber nicht im Theater, sondern in einem Privathause bei Gottfried Freiherrn von Sumerau[2], dem Eigenthümer desselben. Es lag in der damals noch spärlich bebauten Vorstadt Mariahilf, Hauptstraße Nr. 12 (Schild: „zum weißen Stern"). Freiherr von Sumeran, ein damals noch junger Mann von 28 Jahren, war mit Clara von Hagen vermählt, bekleidete nie ein öffentliches Amt und starb in seinem Hause 1787, 21. Dec. im 45. Lebensjahre. Was die Veranlassung zu der Opernvorstellung bot, die sogar in Form einer Akademie wiederholt wurde, ist nicht bekannt. Es war das erstemal, daß die fürstliche Kapelle sich vollzählig in Wien producirte und der Erfolg war ein ehrenvoller. Wir lesen darüber im Wiener Diarium Nr. 24: „Als eine besonders angenehme Nachricht hat man hier nicht unangemerkt lassen wollen, daß jüngst abgewichenen Mittwochs den 22. dieses in der Behausung des (Titl.) Herrn Barons von Sumeran nächst Maria Hilf ein von dem fürstlichen Esterhasischen Kapellmeister Herrn Joseph Hayden in die Musik gesetztes Singspiel, der Apotheker genannt, von den sämmtlichen Fürst Esterhasischen Kammervirtuosen diesen Tag aufgeführet und den darauf gefolgten Donnerstag auf hohes Begehren in Gestalt einer musikalischen Akademie, und im Beysein vieler hoher Herrschaften, mit ganz besonderem Beyfall wiederholt worden, eine Sache die gedachten Herrn Ka-

1 Biogr. Notizen, S. 27.

2 Kommt auch in der Schreibart Semmeran vor. Ant. Theodor, Hof-Kammerath und Cameral-Referendar, Vogt zu Alten-Sumeran (Dorf in Österreich o. d. Enns) wurde wegen uralt-adeligen und ritterlichen Geschlechtes 1745 in den Reichs- und erbländischen Freiherrnstand erhoben. Anton Thaddäus war Vorderösterr. Regierungs- und Kammer-Präsident. (Vergl. öst. Adels-Lexicon v. Mühlfeld, 1822, S. 99, 106; ditto v. Hellbach, 1826, Bd. II. S. 500; Genealog. Tasch. d. freih. Häuser, Gotha 1848, S. 455; Neues allg. deutsch. Adels-Lex. von Prof. Dr. E. H. Kneschke 1870. S. 44 ꝛc. ꝛc.)

pellmeister Hayden, dessen große Talente allen Musikliebhabern zu Genüge bekannt sind, wie nicht minder den obgedachten sämmtlichen Virtuosen zur vorzüglichen Ehre gereichet". —

Im September dieses Jahres wurde in Esterház das Fest der Vermählung der Gräfin von Lamberg (Nichte des Fürsten) mit dem Grafen Poggi gefeiert. Dem Wiener Diarium wurde eine Beschreibung der Festtage von Oedenburg aus zugeschickt, der wir Nachstehendes entnehmen. Sonntag den 16., Nachmittags 5 Uhr verfügte sich das Brautpaar in Begleitung des Fürsten Esterhazy und Gemalin und zahlreichen eingeladenen Cavalieren und Damen in die Schloßcapelle, wo die Einsegnung statt fand. Abends wurde im Theater die Oper *Le Pescatrici* (Die Fischerinnen)[1] von Haydn gegeben und erndtete der „durch seine vielen schönen Werke allschon sehr berühmte" Componist von allen Anwesenden die größten Lobeserhebungen. Der Oper folgte eine kriegerische Festvorstellung der Grenadiere, Beleuchtung geworfener Granaten, militärische Musik und Souper. Montag Abends 6 Uhr nach der Tafel wurde von der in fürstlichen Dienste stehenden Schauspielertruppe zwei kleine deutsche mit Arien vermischte Stücke aufgeführt. Die Gesellschaft fuhr sodann in den Schloßgarten, wo auf dem größten geschmackvoll beleuchteten Platz Wasserkünste spielten. Gruppen von Landleuten erschienen und führten Tänze und Gesänge auf. Dies Bauernfest, bei dem reichlich für Wein und Speisen gesorgt war, dauerte bis spät Abends, worauf im Schlosse das Souper eingenommen wurde und ein Ball die dazu geladenen 400 Personen bis 6 Uhr früh vergnügte. Dienstag war abermals große Tafel und Abends eine Wiederholung der Oper, Kunstfeuerwerk und Abendtafel.

Nach dem bei Sieß in Oedenburg gedruckten Opern-Textbuch[2] traten folgende Personen auf:

Eurilda, creduta figlia di Mastricco . . . *Gertruda Cellini.*
Lindoro, principe di Sorento . . . . . *Cristiano Specht.*
Leshina, pescatrice, sorella di Burlotto . . *Maddalena Friberth.*
Burlotto, pescatore, amante di Nerina . . *Leopoldo Dichtler.*

---

1 Piccini's gleichnamige Oper wurde im Theater nächst der Burg in Wien im Jan. 1769 zum erstenmale aufgeführt, vordem (1765) in Neapel.

2 *Le Pescatrici, dramma giocoso per musica, da rappresentarsi nell' autunno dell' anno 1770, nel teatro di S. A. S. il Principe Esterhazy de Galantha etc. etc. in Esterház.*

Nerina, pescatrice, sorella di Frisellino ed amante di Barletto . . . . . *Barbara Dichtler.*
Frisellino, pescatore, amante di Lesbina . *Carlo Friberth.*
Mastricco, vecchio pescatore . . . . . *Giacomo Lambertini.*

Der Gang des Librette ist folgender: Lindoro Prinz von Sorrento begiebt sich auf eine Seereise, um die Erbin eines Fürstenthumes, die der Sage nach unter einem Fischernetz leben soll, aufzusuchen. Er landet an einer Küste, wo er Fischer antrifft, denen er sein Vorhaben mittheilt. Lesbina und Nerina fühlen bei dieser Nachricht unzweifelhaft weibliches Blut in ihren Adern rollen und lassen es ihren bisherigen Liebhabern, Barletto und Frisellino, entgelten. Mastricco, ein alter Fischer, gesteht dem Prinzen daß seine vermeinte Tochter Eurilda, die ihm einst zum Schutze übergeben wurde, die gesuchte sei und daß sie keine Ahnung von ihrer Herkunft habe. Der Prinz will aber dennoch zuvor die zwei Erstgenannten ausforschen und diese benehmen sich mit soviel Geschick daß der Prinz wankelmüthig wird. Durch sein Gefolge läßt er nun dem Schiffe Schätze aller Art, Geld und Juwelen und auch einen kostbaren Teich bringen und überläßt den Mädchen freie Wahl, sich etwas auszuwählen. Das Geschmeide findet jedoch seinen Anwerth, nur Eurilda greift ohne weiteres Besinnen nach dem Dolche, den sie begeistert schwingt. Lindoro glaubt hiefür in ihr das wahre Fürstenkind zu erkennen, erwählt sie zur Frau und verläßt mit ihr die Küste unter dem Jubelruf des Fischervolkes.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

2 Symphonien [a. 7. S.], in Abschrift vorhanden.
1 Violinconcert [e. 3.], »*fatto per il Luigi*« in Abschrift vorhanden.
Duetten und Trios für die Laute, 2. Cassationen für Laute, Violine und Vcll, 1 Harfensonate mit Flöte und Baß, G-dur, in diesem Jahre angezeigt, sind sämmtlich verschollen.

Im Jahre 1771 sehen wir Haydn, der bisher so oft für seine Untergebenen ein Fürsprecher war, zum erstenmale seit seiner Anstellung dem Fürsten als Bittsteller für seine eigene Person sich nahen. Der Mangel an Lebensmitteln, der in diesem wie im vorhergegangenen Jahre in Folge mißrathener Ernte in ganz Mittel-Europa herrschte und in Böhmen und Schlesien in wahre Hungersnoth ausartete[3], breitete sich auch noch dem sonst so fruchtbaren Ungarn aus, wenigstens blieb die Gegend um Esterház von dieser Geißel nicht verschont. Eine Reihe von Gesuchen

[3] Alfred Ritter v. Arneth, Maria Theresia's letzte Regierungszeit, Wien 1879, Bd. IV. S. 42.

aus jener Zeit liegen vor, in welchen die Mitglieder der fürstlichen Kapelle „bei dermahliger übermäßiger Theuerung" um Aufbesserung durch eine Extra-Unterstützung bitten. Was Haydn betrifft hebt er es in seiner Zuschrift an den Fürsten gleichsam als mildernden Umstand hervor, daß er von jener Zeit an, seit er in dessen Diensten stehe, ihn noch niemals für seine Person mit einer Supplique belästigt habe und er würde sich auch dermalen die Kühnheit nicht erlaubt haben wenn ihn nicht die Noth dazu dränge. „Die jetzige sehr theuere Zeit", in welcher aller Unterhalt doppelte Auslagen erfordert, träfe ihn schon jetzt und werde ihm voraussichtlich auch noch weiterhin fühlbar werden und so sei er in der That genöthigt Se. Durchlaucht demüthigst zu bitten, ihm zum „besseren Auskommen monatlich einen Eimer Offiziers-Wein und eine halbe Klafter Brennholz" gnädigst anzuweisen. Der Bescheid über diesen gewiß unerwarteten Anlauf gegen fürstliche Großmuth ist aus Wien datirt (1. Dec. 1771) und lautet: „Wird verwilliget und solle dem Instanten täglich eine Maas Offiziers-Wein, dann jährlich sechs Klafter Brennholz verabfolgt und an Behörde angewiesen werden."

In diesem Jahre componirte Haydn ein größeres *Salve Regina*, G-moll (m. 11) dessen schon (Bd. I. S. 363) gedacht wurde. Es stimmt sehr wohl zum Ernst der Kirche; der Ausdruck ist bald kräftig, bald weich, wie es der liturgische Text erfordert. Die Stimmen bewegen sich in den verschiedensten Combinationen, häufig imitatorisch; die Instrumente treten discret auf und dienen mehr zur Verstärkung der Singstimmen, mit denen sie ein unlösbares Ganze bilden. Das Werk hat der Zeit Stand gehalten und machte, wo immer es seither aufgeführt wurde, den besten Eindruck. In Leipzig hatte Joh. Gottfried Schicht, Cantor der Thomasschule, die Orgel für einige Blasinstrumente, namentlich obligate Clarinette „sehr passend und effectvoll" umgesetzt[1].

Dieser, im Stile älterer Italiener gehaltenen Composition

---

1 Haydn's Autograph besitzt die Berliner Hofbibliothek; eine Abschrift von Elßler's Hand ist im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Nach der neuesten Ausgabe (Rieter-Biedermann), besprochen von Chrysander (Allg. Mus.-Ztg. 1871. Nr. 8), kann die Orgel durch Oboen und Fagott ersetzt werden. Auch sind die im Original ausdrücklich vorgeschriebenen Solostimmen *a quattro voci ma soli* zum Vortheil des Ganzen abwechselnd auf Soli und Chor vertheilt.

gingen eine Reihe ähnlicher kleinerer Stücke (m. 5—10) für die Kirche voraus, die ſehr ungleich an Gehalt ſind und meiſtens dem Geſchmack der Zeit huldigen. Man erkennt auf den erſten Blick, welche aus eigenem Antrieb und welche nur läſtigen Rückſichten nachgebend geſchrieben ſind. Daß Haydn hierin nur allzu häufig „eine bigotte Frau zum Schweigen zu bringen ſuchte“, wurde ſchon früher (Bd. I. 197) erwähnt.

Weitere Compoſitionen aus dieſem Jahre:

2 Symphonien (a. 9. 10). Nr. 9 Autograph. Nr. 10 in Abſchrift vorhanden.
6 Streichquartette (d. 27—32). Autograph.
1 Violoncellconcert (e. 1). in Abſchrift erſchienen.
1 Clavierconcert (i. 1). in Abſchrift und im Druck erſchienen.
1 Clavierſonate (f. 3). Autograph.

Das Jahr 1772 führt uns mit dem Prinzen Rohan,[1] franzöſiſchen außerordentlichen Botſchafter am Wiener Hofe zuſammen. Von König Ludwig XV. für dieſen Poſten erwählt, traf der Prinz am 10. Januar in Wien ein, hatte am 12. Audienz beim Kaiſer und am 19. bei Maria Thereſia.[2] Prinz Rohan verſtand es, das Leben nur von der heiteren Seite zu faſſen; er arrangirte große Feſte mit Ball und Feuerwerk in Wien ſelbſt und in Baden in drei eigens hierzu gemietheten Häuſern, gab Concerte in ſeinem Palais, zu denen er beſonders eine Reihe junger und ſchöner Damen aus den hohen Kreiſen lud und ließ ſich wiederum vom Adel nach ſeinem Sinne huldigen.[3] Sein lockeres Leben erregte bald das Mißfallen der Kaiſerin derart, daß ſie auf ſeine Abberufung drang, die denn auch im Juli 1774 unter des Königs Nachfolger (Ludwig XV. war am 10. Mai geſtorben) erfolgte. Die Zeit ſeiner Beſuche bei Fürſt Eſterházy wird von allen dahin einſchlagenden Werken verſchieden und un-

1 Louis René Edouard, Prinz von Rohan-Guémené, Cardinal und Erzbiſchof von Straßburg. Er iſt derſelbe der 1785 in die berüchtigte Halsbandgeſchichte verwickelt war.

2 Wiener Diarium Nr. 4 und 7.

3 1772. 25 Mars. Chez l'ambass. de France. Je restais au concert, où il y avait nombre de jeunes et belles dames. — 31 Mars. Au concert chez l'amb. Fr.; beaucoup de monde. (Zinzendorf's Tagebuch.)

richtig angegeben. Für Eisenstadt hilft uns, wenn auch in bescheidenem Maße, das Wiener Diarium; für Esterház, das sich hier besonders glänzend hervorthat, läßt uns dasselbe Blatt unerwartet ganz im Stich; dafür ist letzterer Besuch in einem beschreibenden und vorzüglichen ungarischen Gedicht bleibend erhalten. Über die Anwesenheit des Prinzen in Eisenstadt giebt das Wiener Diarium Nr. 58, 18 Heumonat (Juli) folgende nur allzu kurze Notiz: „Bey Gelegenheit des von dem kön. franz. Herrn Botschafter Prinzen von Rohan Guémené erhaltenen Besuches gaben der Fürst Niklas Esterhazy von Galantha ein herrliches Festin in dero fürstl. Residenz zu Eisenstadt, wobey der hohe Adel des kais. kön. Hofes zahlreich zugegen war." — Von Esterház, wo der Prinz vom 12. bis 16. Juni weilte,[4] war er wahrhaft überrascht. Seines Ausspruches „Er habe hier Versailles wiedergefunden" wurde schon gedacht. Aber nicht der Ort allein, auch die ihm zu Ehren veranstalteten Feste (es wurde in Eile sogar im Park ein neues Phantasiegebäude, die „Eremitage" errichtet), die in Saus und Braus verlebten fünf Tage stimmten so recht zu seinem Drang, sich in Vergnügungen auszutoben. Leider wurden sie (wie wir bald sehen werden) um den Preis eines schweren, unersetzlichen Verlustes für die Kunst erkauft. Nach dem oben erwähnten Gedichte[5] wurden in Esterház alle Hebel in Bewegung gesetzt, den Prinzen und die geladenen vornehmen Gäste mit Lustbarkeiten förmlich zu berauschen. Schauspiele, Oper, Concert, Kinder-Komödie, Ballet und Marionettentheater, Maskenbälle im Schlosse, Bauerntänze im Freien, Feuerwerk, Illumination, Serenaden wechselten mit Ausflügen in die Umgegend, Jagden im Walde und zur See (Entenjagd) und dazwischen thaten Küche und Keller ihr äußerstes, der Fama vom

4 Der Verfasser des Gedichtes giebt die Tage vom 12—16. Juli an und sagt ausdrücklich *Sz. Jakob havának* (St. Jakobs-Monat, so genannt nach dem auf den 25. Juli fallenden *St. Jakob major*.) Dieser Zeitangabe widerspricht aber evident der weiterhin erwähnte Todesfall.

5 *Eszterházi vigasságok* (Lustbarkeiten von Esterház) 8°, gedr. 1772 (Szechen Katalog 7370, Pest, Nat. Museum). Die Vorrede nennt als Verfasser den ungarischen Lieutenant-Gardist Besenyei György. Er zählte mit Franz Faludi, Abrah. Bartsai, Freih. Lorenz Ortsy, Alx. Bárótsi, Graf Ad. Teleki, Freih. Stephan Daniel, Paul Anyos u. A. zu den bedeutendsten Schriftstellern Ungarns, unter denen im vorigen Jahrhundert bis 1790 die ungar. Literatur zur höchsten Blüthe gelangte. B. schrieb u. a. »*Hunyadi Lászlo*«.

Reichthum des Hauſes Eſterházy gerecht zu werden. Von den Stücken, die das Theater bot, ſind zwei namhaft gemacht: „Heinrich VI.“, von den Schauſpielern aufgeführt, und das Ballet „das Urtheil des Paris“.[6] Letzteres wird überſchwenglich und wohl mit Recht hervorgehoben, denn kein geringerer als der berühmte Verfaſſer ſelbſt, Noverre,[7] damals Balletmeiſter am Kaiſerlichen Hoftheater, war vom Fürſten eingeladen worden, ſein Werk in Scene zu ſetzen. Er brachte aber auch die drei erforderlichen erſten Solotänzerinnen mit, von denen Mlle. Delphin[8] in der Rolle der Venus im Gedicht als „das Entzücken der Wiener“, als „Wunder der Welt“ geprieſen wird. Dieſelben Beinamen legten ihr alle Zeitgenoſſen bei. Der „Chronik“ vorgreifend, wo wir über jene glänzende Zeit des Balletes in Wien mehr hören werden, ſei über dieſe ſeltene Erſcheinung ſchon hier das Weitere ergänzt. Mlle. Delphin wird zuerſt 1768 unter den Eleven Noverre's genannt, deſſen Stolz ſie werden ſollte. Zwei Jahre ſpäter wurde ſie in Gluck's „Alceſte“ und »*Paride ed Helena*« bewundert.[9] Bei ihrem Spiel im Agamemnon blieb kein Zuſchauer unempfindlich. Sie beſaß Stärke, Geſchwindigkeit, Anſtand, Lebhaftigkeit, Ausdruck, Grazie und wahre Empfindung; dabei war ſie von der höchſten heroiſchen Manier bis zum komiſchen, ja bis zum grotesken eine Meiſterin.[10] Die Macht ihrer Kunſt war um ſo bewunderungswürdiger, als ihr ein Haupt-Attribut einer Tänzerin, die Schönheit fehlte. (»*Elle n'est point belle*« ſagt Zinſendorf an anderer Stelle.) Der Beſuch in Eſterházy wurde für ſie verhängnißvoll: ſie erkältete ſich und ſtarb,

6 „Das Urtheil des Paris“, ein heroiſch-pantomimiſches Ballet von der Erfindung des Noverre, zuerſt aufgeführt im Sommer 1771 im Hoftheater nächſt der Burg.

7 Im Gedicht ſo irrthümlich Wien genannt.

8 Im Gedicht als Delfin angegeben.

9 »*J'admirais la danse de la Delfine. Quelle force, quelle précision, combien elle était supérieure à toutes les autres*« (Alceste). »*Quelle différence de la danse de la Vigano à celle de la Delphin* (Paride ed Elena)«. Zinzendorfs Tagebuch 1770, 4 u. 15 Dec.

10 Das Urtheil über ſie lautet übereinſtimmend im Theaterkalender von Wien 1772 und 73, in Müller's „Genaue Nachrichten von beyden k. k. Schaubühnen“ in Wien 1773, wie auch ſpäter in Dexter's „Geſchichte des geſammten Theaterweſens“ in Wien 1803.

kaum in Wien angekommen, am hitzigen Fieber am 18. Brachmonat (Juni) 1772 im fünfzehnten Lebensjahre!" —

Wir begeben uns auf kurze Zeit nach Preßburg, der damaligen ungarischen freien Haupt- und Krönungsstadt. Graf Anton Grassalkovics de Gyarak,[1] Kronhüter von Ungarn (Schwiegervater des Hofkanzlers Grafen Franz v. Esterházy), gab daselbst am 16. November 1772 in seinem Gartenpalast dem ungarischen Generalstatthalter Herzog Albert und seiner Gemalin, Erzherzogin Marie Christine[2] ein glänzendes Fest, über welches das Wiener Diarium Nr. 75 berichtet. Abbate Pellegrini (Architekt des Grafen von Esterházy), hatte für diese Gelegenheit eine blendende, nach architektonischen Zeichnungen erfundene Illumination veranstaltet. Dem vom vornehmsten ungarischen Adel besuchten Balle, bei dem wiederholt mit Masken gewechselt wurde und der nur von einer reich besetzten Tafel von nahezu hundert Gedecken unterbrochen wurde, wohnten auch die damals auf Besuch in Preßburg weilenden Erzherzoginnen Marianne und Elisabeth bei. Sowohl die Hausoffiziere als auch die Musikkapelle des Gastgebers waren in reiche Uniform gekleidet und letztere spielte beim Balle unter der Direction „des berühmten Hayden" — der einzige Fall, daß seiner als Dirigent einer Tanzmusik Erwähnung geschieht.

Es war übrigens nicht das erste und letztemal, daß Haydn in Preßburg verweilte und wir dürfen wohl annehmen, daß es ihn drängte, von dort aus die so nahe gelegene Stadt Hainburg zu besuchen, wo er die erste Schulzeit verlebte und sein Lehrer Franky noch lebte. Bei verschiedenen Gelegenheiten ließ Fürst Esterházy seine Kapelle nach Preßburg kommen, den Glanz der dortigen Feste zu erhöhen. Auch zur Zeit des Landtags hielt sie

---

11 Wiener Lebenspotekell, das allein uns auch den Vornamen, Margarethe, nennt. Schon vordem war Delphin, gleich andern Mitgliedern des Theaters (Stephanie, Huber, Aufresne, Pique, v. Gluck, Müller) durch den berühmten Arzt Quarin dem Leben wiedergegeben worden. (Vergl. Müller, Genaue Nachrichten 1772, S. 101, der dem Arzte öffentlich dankte.)

1 Vermählt am 21. Mai 1759 mit der Tochter des Fürsten Nicolaus Esterházy, Marie Anna, geb. 27. Febr. 1739, † 1811 in Preßburg. Graf Grassalkovics † 5. Juni 1794.

2 Der Herzog, vermählt seit 8. Apr. 1766, ließ seiner Gemalin, die am 24. Juni 1798 starb, jenes schöne Denkmal von Canova in der Augustinerkirche zu Wien errichten, das am 24. Juni 1805 enthüllt wurde.

sich daselbst auf und hatte um die Mitte der 70er Jahre Gelegenheit, vor der Königin Maria Theresia zu spielen. Die Stadt hatte der Monarchin gerade im J. 1772 ihre wesentliche Verschönerung und Vergrößerung zu danken und sie nahm dort häufig von Wien aus kurzen Aufenthalt. Eine Anekdote von ihr hat uns der Maler Dies[3] aufbewahrt. Bei einer Musikproduction äußerte die Fürstin einmal halblaut, sie möchte wohl sehen, was aus der Aufführung werden würde, wenn die vornehmen Dilettanten ihrer Hauptstütze beraubt würden. Haydn erfuhr dies, verabredete sich mit den uns schon bekannten ersten Primgeiger Tomasini und Beide verließen im bedenklichsten Moment unter einem schicklichen Vorwand das Orchester, das auch bald, der Führung beraubt, ins Stocken gerieth und sich auf Gnade und Ungnade ergeben mußte, worüber die Monarchin herzlich lachte.

Musik wurde zu jenen Zeiten ganz besonders in Preßburg gepflegt. Außer der oben genannten Kapelle, bei der später der Violinist Schlesinger als Musikdirector fungirte und die in Kurzweil einen eigenen Componisten (besonders für Symphonien) hatte, hielten auch Graf Joh. Nepomuk Erdödy, Fürst Batthyányi und Herzog Albert von Sachsen-Teschen eigene Kapellen. Graf Ladislaus Erdödy hatte wenigstens einzelne Musikvirtuosen, z. B. den uns bekannten bedeutenden Violinisten Mestrino[4] in seinen Diensten.

Wie in den 70er Jahren Graf Csasky ein eigenes Theater erbaute und dazu eine Schauspielertruppe in Sold hielt, so engagirte auch Graf Erdödy im J. 1785 eine Operntruppe, die in seinem Palais auf einem eigens dazu erbauten niedlichen Theater zweimal wöchentlich Vorstellungen gab, zu denen der Adel, das Offizierscorps und zufällige Fremde und Gäste unentgeldlich Zutritt hatten. Director der Truppe war Hubert Kumpf, als Kapellmeister fungirte Joh. Paneck. War im Schauspielhause[5] keine deutsche Truppe, so erlaubte der Graf seiner

---

3 Biogr. Nachr. S. 64.

4 Er spielte 1786 beim Cardinal Primas während der Mittagstafel zu Ehren des Kaiserl. Geburtsfestes. W. Ztg. S. 366.

5 Im neu erbauten festlich decorirten Theater (Stadt-Comödienhaus) wurde am 4. Juni 1784 ein lustiges italienisches Singspiel aufgeführt, das mit einem großen Ballet endigte. Der Hof war Tags zuvor nach Preßburg gefahren und ebenfalls anwesend. W. D. Nr. 54.

Oper, daselbst zu ihrem Vortheile Vorstellungen zu geben und sorgte somit für die öffentliche Unterhaltung der Stadtbewohner. Der Gothaer Theater-Kalender für 1788 nennt 33 italienische und deutsche Opern, die innerhalb 1785—87 im gräflichen Palais sowohl als auch im Stadttheater zur Aufführung kamen. Die deutsche Übersetzung besorgte der Bussosänger Girzik, der auch bei den Tänzen mitwirkte. Unter den Opern finden wir solche von Paisiello, Anfossi, Sarti, Cimarosa, Salieri, Martin, Gretry, Dittersdorf, Benda, Gluck, Mozart und auch Haydn. Letzterer war mit 4 Opern vertreten, von denen *Armida* in Gegenwart Kaiser Joseph's aufgeführt wurde. Wir werden Gelegenheit haben, auf diese Kumpf'sche Gesellschaft wiederholt zurückzukommen.

Fürst Joseph von Batthyányi, Cardinal und Primas von Ungarn hatte sich schon zur Zeit, da er noch Bischof war, von Dittersdorf eine Kapelle zusammenstellen lassen. Dieselbe wurde dann bedeutend verstärkt; Kapellmeister war Anton Zimmermann, zugleich Organist an der Domkirche, der am 8. Oct. 1781 im 40. Lebensjahre starb;[6] als Concertmeister und erster Violinist fungirte Jos. Zistler. Unter den Mitgliedern finden wir ferner den Violinisten Franz Mraw, den ausgezeichneten Contrabaßspieler Joh. Sperger, die Violoncellisten Marteau (Hammer) und Max Willmann, den Waldhornisten Karl Franz,[7] sämmtlich Virtuosen vorzüglichen Ranges. Beim Regierungsantritt des Kaisers Joseph (1780) sah sich der Fürst veranlaßt seine Kapelle bis auf einige Mitglieder zu entlassen.

Herzog Albert von Sachsen-Teschen und seine Gemalin, Erzherzogin Marie Christine die Beide musikalisch gebildet waren, lebten 14 Jahre in Preßburg, verließen die Stadt am Schluß des Jahres 1780, hielten sich bis zu ihrer Abreise in die Niederlande, wo der Herzog an die Spitze der Regierung trat, in Wien auf, kamen aber später wiederholt nach Preßburg. Mitglieder der herzoglichen sowie der oben erwähnten Musikkapellen waren auch in der Wiener Tonkünstler-Societät, in deren Akademien sie als Solisten und im Orchester mitwirkten. Ohne

---

6 Die Wiener Zeitung, 1781, Nr. 86 widmet ihm einen ehrenvollen Nachruf.

7 Mraw, Marteau und Franz, vordem in der Esterházyschen Kapelle.

Zweifel wurden diese Kapellen zur Verstärkung der Esterházy'schen auch nach dem Sommerpalais Kitsee[8] berufen, wann dessen Besitzer, Fürst Esterházy, daselbst Bälle und Concerte gab, wozu die Mitglieder des Hofes und der vornehme Adel geladen wurden. Überhaupt übte der häufige Aufenthalt des Hofes und so vieler reichbegüterter Fürsten und Grafen auch in musikalischer Beziehung einen wohlthätigen Einfluß aus auf das gesellige Leben in Preßburg. —

Aus der Beschreibung von Esterház haben wir ersehen, daß das Musikgebäude für alle Mitglieder der Kapelle kaum ausreichte und um so weniger, wenn dieselben auch noch Platz für Frau und Kind beanspruchten. Diesen Raummangel sowohl als auch den unausweichlichen Verdrießlichkeiten abzuhelfen, die das so nahe Zusammenleben ganzer Familien in ein und demselben Hause erzeugte, mochte wohl zunächst den Fürsten bewogen haben, darin eine Erleichterung zu treffen. Demgemäß machte er im Jan. 1772 durch seinen Wirthschaftsrath von Rahier den Musikern schriftlich zu wissen, daß er „künftighin ihre Weiber und Kinder nicht einmal auf 24 Stunden in Esterház sehen wolle" und daß diejenigen, denen diese Verordnung nicht behage, sich melden sollten, um ihre Dimission entgegen zu nehmen.[1] Zugleich mußte dem Fürsten eine Liste der Kapelle vorgelegt werden, in der er diejenigen bezeichnete, welche er von dem Verbot ausgeschlossen wissen wollte. Es waren dies Kapellmeister Haydn, die beiden Kammersänger Fribert und Dichtler und der erste Violinist Tomasini. Die nächste Folge der fürstlichen Verordnung war, daß die Musiker, nunmehr gezwungen doppelte Menage zu führen, um eine Aufbesserung ihres Gehaltes baten, die ihnen auch bewilligt wurde. Sie erhielten ein Jeder 50 Gulden jährliche Zulage mit der ausdrücklichen Bemerkung, daß sie sich nicht unterfangen sollten, den Fürsten weiterhin zu belästigen oder ihre Weiber und Kinder etwa in des Fürsten Abwesenheit dennoch

---

8 Der prachtvolle Saal [illegible] wurde 1770 durch einen glänzenden Ball eröffnet bei Gelegenheit eines großen Manövers mit 5 Kürassierregimenter. W. Diarium Nr. 60.

1 Das Verbot wiederholte sich in ähnlicher Weise noch 1774 wo es heißt: „Bedeuten Sie Wirthschaftsrath v. Rahier denen Musicis, daß sie sich den letzten dieses wie in verwichenen Jahren und ohne ihren Weibern in Esterház richtig einfinden sollen."

nach Eſterház kommen zu laſſen, widrigenfalls dieſe Wohlthat allſogleich aufhören würde. Als einzigen Troſt ſtellte es ihnen der Fürſt frei, die Zeit ſeiner Abweſenheit von Eſterház nach vorausgegangener Bewilligung zur Reiſe nach Eiſenſtadt benutzen zu dürfen. Dem Fürſten ſchien aber gerade damals der Aufenthalt in Eſterház ſo ſehr behagt zu haben, daß er nicht ans Fortgehen dachte und überdies denſelben weit über den Herbſt hinaus ausdehnte.

Der Seufzer und Klagen war nun kein Ende; ſie fanden ihren Weg nach Eiſenſtadt und hallten von dort als getreues Echo in noch troſtloſerer Weiſe zurück. Vergebens wandten ſich die armen Ehemänner an ihren Papa Haydn, der gegen ſeine Gewohnheit es dieſesmal nicht unternahm, der Fürſprecher ſeiner Kapelle zu ſein. Er hatte für die Muſiker nichts als etwa ein ſchalkhaftes Lächeln, aus dem ſie nicht klug wurden, bis ihnen bei einer Probe zum nächſten Orcheſterconcert unerwartet ein Hoffnungsſtrahl leuchtete. Der Tag der Aufführung kam und klopfenden Herzens begann die Kapelle, die zur Zeit nur aus 16 Mitgliedern (6 Violiniſten, je einen Bratſchiſten, Celliſten und Contrabaſſiſten, 2 Oboiſten, 1 Fagottiſten und 4 Waldhorniſten) beſtand, als Schlußnummer eine neue Symphonie ihres verehrten Führers, dem dabei ſelber bange ums Herz war. Schon die Tonart, Fis-moll, war eine ungewöhnliche. Der erſte Satz (*All^o assai* $^3/_4$) ſtrebt entſchloſſene Haltung an; im *Adagio* (*A-dur* $^3/_4$) herrſcht Weichheit und Milde, die Violinen gedämpft durch Sordinen, Oboen und Hörner nur an wenigen Stellen die Harmonie ausfüllend; *Menuet* und *Trio* (*Fis-dur*), beide kurz gehalten, ſuchen wohl den herkömmlichen Charakter beizubehalten, aber die gewohnte freudige Sorgloſigkeit kommt nicht recht zum Durchbruch; das *Finale* (*Preſto*, *Fis-moll* $\frac{2}{4}$) redet ſich gewaltſam in den ſonſt hier ſprudelnden Frohſinn hinein; nach kaum hundert Takten machen alle Inſtrumente auf der Dominante von Fis plötzlich Halt, aber ſtatt des erwarteten Fis-dur oder moll tritt Takt und Tonart des zweiten Satzes (*Adagio*, *A-dur* $^3/_4$) ein, dieſesmal mit einem neuen Thema in der Oberſtimme der nun in vier Gruppen abgetheilten Violinen, die anfangs zu zweien (1. und 3., 2. und 4. Violine) dann aber jede ſelbſtſtändig auftreten. Noch eine kurze Weile und etwas bis dahin Unerhörtes geſchieht: der zweite Horniſt und erſte Oboiſt, getreu ihrer Vor-

schrift,[2] packen ihre Instrumente ein und verlassen das Podium; elf Takte weiter greift der bisher unbeschäftigte Fagottist zu seinem Instrument, aber nur um unisono mit der 2. Violine zweimal die Anfangstakte des ersten Motivs zu blasen, dann löscht er das Licht an seinem Pulte aus und geht gleichfalls ab. Nach sieben Takten folgt ihm der erste Hornist und zweite Oboist. Nun löst sich endlich das Violoncell vom Basse los; beide gehen geraume Zeit jedes seinen eigenen Weg, bis bei einer Wendung, wo *Cis* als Dominante eintritt, auch der Baß das Weite sucht. Wir sind nun wieder in *Fis-dur* und die dritte und vierte Violine bringen in dieser Tonart das frühere Thema des Adagio (*A-dur*). In kurzen Zwischenräumen verschwinden nun Cellist, dritter und vierter Violinist und Bratschist.

Es ist fast finster geworden im Orchesterraum; nur an Einem Pulte brennen noch zwei Lichter; hier sitzen Tomasini (des Fürsten Liebling) und ein zweiter Violinist, denen das letzte Wort zugefallen ist. Leise, gedämpft durch Sordinen, erklingt ihr Wechselgesang, zuletzt in Terzen und Sexten sich verschlingend wie im leisesten Hauche ersterbend. — Die letzten Lichter erlöschen, die letzten Geiger gehen und auch Haydn ist im Begriff, ihnen zu folgen als der Fürst, der dem Vorgange anfangs befremdet gefolgt war, auf ihn hinzutritt, ihm gerührt die Hand reicht und mit den Worten anredet: „Ich habe Ihre Absicht wohl durchschaut, die Musiker sehnen sich nach Hause — nun gut — Morgen packen wir ein.

Im Vorsaale aber harrte die Kapelle in banger Erwartung ihres Führers und als nun dieser unter sie tritt und sein leuchtender Blick ihnen den glücklichen Ausgang verräth — bedarf es noch der Worte die nun folgende Scene zu schildern, wie Alle, die Junggesellen mit inbegriffen, sich herzu drängen seine Hände zu drücken und Haydn selbst die Rührung kaum verbergen kann — ein glücklicher Vater unter glücklichen Kindern![3]

---

2 In der Partitur: „Nichts mehr"; in den Auflagstimmen: „geht ab".

3 Eine mehrfach erzählte Version über die Veranlassung zu dieser Symphonie, nach welcher der Fürst seine Kapelle aus ökonomischen Rücksichten zu verabschieden gedachte, ist nicht nachzuweisen. Eine zweite, daß die Ursache ein Streit der Kapelle mit den Hausoffizieren gewesen sei, würde etwa auf eine Renitenz derselben hinweisen, die aber erst drei Jahre später stattfand. Das betreffende Actenstück lautet: „Nachdem ich denen Musicis verziehen und sie

Die Sage läßt Haydn auch ein Gegenſtück dieſer, ſeitdem näher bezeichneten „Abſchieds-Symphonie“[4] (s. 11.) ſchreiben, in der eine Stimme nach der andern eintritt und in gleichem Maße die Pulte ſich mit Lichter beleben. Beide Symphonien ſollen vom Muſikdirector Ruſt in Deſſau zu Anfang und Ende der Winterconcerte 1785/86 aufgeführt worden ſein.[5] Auch Pleyel und Dittersdorf wird ein ähnlicher Gedanke zugeſchrieben.[6]

Die Abſchieds-Symphonie diente bei verſchiedenen Veranlaſſungen als willkommenes Muſikſtück. Über den Eindruck einer ſolchen Aufführung leſen wir:[7] „Der Redacteur hörte dieſe Symphonie als ein gewiſſes muſikaliſches Inſtitut ſeine letzte Zuſammenkunft hielt. Als ſich beim Schluſſe erſt etliche Blasinſtrumente entfernten, ließ man ſich's gefallen, manche Zuhörer kam es ſogar komiſch vor. Als aber auch die nothwendigen Inſtrumentiſten aufhörten, die Lichter auslöſchten, leiſe und langſam

---

ſamentlich wiederum in Dienſt behalten habe, ſo iſt ihre Sage wie ehevor zu verabfolgen“. (Eiſenſtadt, d. 7. Oct. 1775). — Griesinger (S. 28.) und Dies (S. 46.) beſtättigen nach Haydn die obige erſte Erzählung; Neukomm (Anm. zu Dies) hält trotzdem, und merkwürdigerweiſe ebenfalls nach Haydn, an der Verabſchiedung der Kapelle feſt; Carpani (p. 115.) giebt ſogar eine dritte Verſion an, die von Ungereimtheiten ſtrotzt, erzählt aber auch die erſten zwei Varianten und will alle drei von Perſonen gehört haben die der Aufführung beiwohnten! — Dies und Carpani laſſen die Symphonie durch den erſten Violiniſten allein ſchließen, Neukomm läßt dieſe Ehre dem Contrabaſſiſten; ſo auch Oswald (Beiträge zu Künſtler Biogr. S. 128). Andere dichten der Partitur ſogar einen Klarinettiſten für dieſen Moment hinzu (Neues Wiener Blättchen 1787, S. 145, und Almanach der k. k. National-Schaubühne in Wien auf das Jahr 1788). Endlich noch wird Haydn ſelbſt als abtretender Violiniſt genannt (Siebigke, S. 11).

4 In Frankreich bekannt als *Symphony des Adieux*, in England als *Farewell-symphony* oder *candle overture*. Die bei André erſchienene Partitur iſt nur der letzte Satz, ebendrein noch E-moll transponirt.

5 Siebigke (Muſ. der. Tonk., S. 11.) Auch Neukomm (Bemerkungen zu Dies „Biogr. Notizen“) erwähnt eines ſolchen Gegenſtückes.

6 Carpani (p. 118, *note* 1); Dittersdorf (S. 144) ſpricht ſelbſt davon. — Auch von Roſſini erwartete man eine Benutzung dieſer Idee. Wir leſen darüber: „Eine neue Operette von ihm (Roſſini) »*le dernier Musicien*« nach der Idee von Haydn's Symphonie, in welcher ein Muſiker nach dem andern das Orcheſter verläßt, Text von Scribe, der ſehr witzige Anſpielungen auf die heutige Muſik enthalten ſoll, wird erwartet“ (Monatbericht der Geſellſchaft der Muſikfreunde. Wien, 1930, Nr. 3, S. 23.)

7 Allg. Muſ. Zeitung, 1799, Nr. 1.

ſich entfernten — da wurde allen eng und bang ums Herz. Und als endlich auch der Violon ſchwieg und nur die Geigen — jetzt nur noch Eine Geige (*sic*) ſchwach erklang und nun ſtarb: da gingen die Zuhörer ſo ſtill und gerührt hinweg als wäre ihnen aller Harmoniegenuß für immer abgeſtorben". — Mendelsſohn, der die Symphonie in Leipzig in einem hiſtoriſchen Concerte zum Schluſſe aufführte, nennt ſie „ein curios melancholiſches Stückchen".[8] — Schumann gedenkt derſelben nach der Leipziger Aufführung im Winter 1837/38: „Die Muſiker (auch unſere) löſchten dabei, wie bekannt, die Lichter aus und gingen ſachte davon; auch lachte Niemand dabei, da es gar nicht zum Lachen war".[9] — Julius Eberwein ſchrieb zur Symphonie ein dramatiſches Gedicht (in Jamben) in einem Aufzuge, betitelt „Vater Haydn",[10] das in der im Vorwort gegebenen Form in Rudolſtadt wiederholt aufgeführt wurde. —

In dieſem Jahre ſchrieb Haydn ſeine 5. Meſſe G-dur, auf dem Autograph bezeichnet mit *Missa Sti. Nicolai* 1772 (l. 5.), der Taktart entſprechend gewöhnlich die Sechsviertel- (im Stift Kloſterneuburg auch Spatzen-) Meſſe genannt. Man findet ſie auf manchen Chören, der vermeintlich leichteren Lesart halber in Dreiviertteltakt umgeſtaltet, wodurch der Charakter, des unwillkürlich ſchärfer betonten Takt-Accents wegen, ſich mitunter dem Tanzrhythmus nähert. Ihrer leichten Ausführbarkeit verdankt ſie es zunächſt, daß ſie noch heutzutage in katholiſchen Kirchen häufig aufgeführt wird.

Weitere Compoſitionen aus dieſem Jahre:

6 Symphonien (a. 12. 13. 14. 15. 16. 17). Nr. 14. und 16. Autograph. Nr. 12. und 13. in Abſchrift erſchienen; Nr. 15. und 17. in Abſchrift vorhanden und aufgeführt.
Menuetten für Orcheſter, in Abſchrift oder Stich erſchienen.
1 Violoncellconcert (e. 5), in Abſchrift erſchienen.
1 Motette de tempore (m. 16) in Abſchrift vorhanden.

8 Brief an Rebecka Dirichlet in Hiersau, Febr. 1838.
9 Schumann's „Geſammelte Schriften", Bd. III. S. 46.
10 Leipzig, Verlag von Heinrich Matthes 1863.
(Im Anhang ſeigen „Mozart's Todtenmuſikanten").

Montag und Dienſtag den 26. und 27. Juli 1773 gab Fürſt Eſterházy zu Ehren des Namensfeſtes der verwittweten Fürſtin Eſterházy[1]) ein Feſtin in Eſterház, zu dem ein zahlreicher hoher Adel geladen war. Am erſten Tage wurde eine neue burleske Oper in 2 Acten von Haydn »*L'Infedeltà delusa*« (Die getäuſchte Untreue) aufgeführt, der eine glänzende Illumination des Schloſſes und Parkes und ein Feſtball folgte. Beim Ball erſchienen unerwartet und *en masque* Erzherzogin Chriſtine mit ihrem Gemal Herzog Albert von Sachſen-Teſchen und fuhren erſt am frühen Morgen nach Laxenburg zurück. Dienſtag wurde der Ball wiederholt und ein brillantes Feuerwerk abgebrannt. Das bei Sieß in Oedenburg gedruckte Textbuch der Oper[2] nennt folgende Mitwirkende:

Vespina, giovane spiritosa, sorella di Nanni, ad amante di Nencio	*Maddalena Friberth.*
Sandrina, ragazza semplice, ad amante di Nanni	*Barbara Dichtler.*
Filippo, vecchio contadino, e padre di Sandrina.	*Carlo Friberth.*
Nencio, contadino benestante	*Leopoldo Dichtler.*
Nanni, contadino, amante di Sandrina . .	*Cristiano Specht.*

Die Handlung iſt matt genug: Der alte Landmann Filippo beſtimmt für ſeine Tochter Sandrina, die in den armen Bauer Nanni verliebt iſt, den wohlhabenderen Nencio, der dann einem reichen Cavalier weichen ſoll. Nencio, dagegen liebt die lebensfrohe Vespina. Intriguen bringen es dahin, daß Jedes ſich hintergangen glaubt. Vespina durchblickt zuerſt das leſe Spiel und iſt entſchloſſen, durch Schlauheit die Wege zu ebnen. Es ſeigen nun

---

1 Maria Anna Louiſe, geborene Marcheſe von Lunati Viſconti aus Lothringen, Gemalin des 1762 verſtorbenen Fürſten Paul Anton, (vergl. Band I. S. 211, 213). Die Fürſtin war aus den Bädern von Spaa zurückgekehrt, wo ſie mit Milady Spenſer ein Freundſchaftsbündniß geſchloſſen hatte und bei ihrer Rückkunft in deren Auftrag Metaſtaſio ihr enthuſiaſtiſches Lob über den Dichter mittheilte, ihn zugleich um einige Zeilen von ſeiner Hand erſuchend als Zeichen daß ſie die Bitte erfüllt habe, worauf Metaſtaſio eine an dieſe Dame gerichtete Strofetta ſchrieb. (*Opere del Sig. Abbate Pietro Metastasio. Nizza 1782. vol. X. pag. 200*).

2 *L'Infedeltà Delusa, burletta per musica in due atti da rappresentarsi in Esterhàz nell occasione del glorioissimo nome di S. A. la Principessa vedova Esterhàzy nata Lunati Visconti, sul teatro di S. A. il Principe Nicolò Esterhàzy de Galantha ai 26 Luglio dell' anno 1773.* — Dem entgegen bezeichnet das Wiener Diarium Nr. 61 als Veranlaſſung des Feſtes den Namenstag der Erzherzogin Marianne.

Verkleidungsſcenen und ſchließlich finden ſich beide Paare, Beſpina und Nencio, Sandrina und Nanni, nach Wunſch zuſammen, indem Beſpina eine liſtig herbeigeführte Unterzeichnung des Ehecontractes (ſie ſelbſt als Notar, Nanni als Stellvertreter des Cavalier verkleidet) zu Stande bringt. Der alte Filippo merkt zu ſpät den Betrug, fügt ſich aber willig in's Unvermeidliche. —

Als im Auguſt 1773 Franz Nowotny, der bisherige Organiſt der Schloßkirche in Eiſenſtadt ſtarb (Bd. I. 261), wurde der Dienſt getheilt. Haydn ſpielte im Winter (oder ließ ſich vielmehr ſupplíren), der Schulmeiſter Joſ. Diezl[4] im Sommer und überhaupt, wenn Haydn von Eiſenſtadt abweſend war. Letzterer erhielt den üblichen Organiſten-Gehalt (100 fl.), Haydn aber als »*qua-Organista*« die bisherigen Organiſten-Bezüge an Naturalien,[5] wofür er (wie es ausdrücklich heißt) zu ſorgen hatte „daß die Eiſenſtädter Orgel gut verſehen werde". Der Werth der Naturalien betrug 179 Gulden 15 Xr. rhein.; Haydn hatte ſomit die bisher baar bezogenen 782 Gulden 30 Xr. hinzugerechnet, im Ganzen 961 Gulden 45 Xr., welcher Gehalt bis zum Tode des Fürſten (1790) unverändert blieb.[6] (Außerdem bezog er noch jährlich eine Sommer- oder Winter-Uniform.) —

Im September 1773 wurde Fürſt Eſterházy durch einen Beſuch ausgezeichnet, der ihm und ſeinem Vorfahren in Eiſenſtadt und dem Luſtſchloſſe Kittſee (Köpcſény) wohl oft zutheil geworden war[1], von dem er aber in Eſterház noch nie und auch nur dies einzige Mal beglückt wurde. Die Kaiſerin Maria Thereſia, angeregt durch die lebhaften Schilderungen des prachtvollen fürſtlichen Beſitzes, hatte gewünſcht, die erzählten Wunderdinge ſelbſt zu ſehen und ſomit, das erſtemal nach dem Tode ihres Gemals, an den durch einen kaiſerlichen Beſuch hervorgerufenen Feſtlichkeiten theilzunehmen.[2] Der beglückte Fürſt

---

4 Seit 1779 Joh. Georg Fuchs, Schieß-Schulmeiſter, geſt. 1810.

5 Sie beſtanden in Folgendem: 300 Pfund Rindfleiſch, 50 Pfund Salz, 30 Pfund Schmalz, 36 Pfund Kerzen, 4 Metzen Weizen, ¾ Metzen Grieß, 12 Metzen Kern, je ½ Einer Kraut und Rüben. Dazu kamen die 1771 erwähnten 9 Einer Offizierwein und 6 Klafter Brennholz.

6 1789 wurde Haydn noch zu ſeiner bisherigen Convention jährlich „ein Stück Schwein gnädigſt reſolvirt d. h. für ſich, nicht als Organiſt".

1 Das Wiener Diarium 1742 — 1766 erwähnt dieſer Kaiſerl. Beſuche regelmäßig.

2 Die Beſchreibung der ſtattgefundenen Feſttage ſind uns erhalten durch das Wiener Diarium und eine bei v. Ghelen in Wien erſchienene Broſchüre:

bot sofort alles auf, sich dieser hohen Auszeichnung würdig zu zeigen. Nach Vereinbarung der dazu bestimmten Tage begaben sich vorerst Dienstag den 31. August Herzog Albert von Sachsen-Teschen mit seiner Gemalin, Erzherzogin Christine und dem dazu befohlenen Hofstaat von 30 Herren und Damen nach Esterház, wo sie nach einer Rundfahrt im Park Abends im Opernhause mit dem Lustspiel „Die zwo Königinnen" unterhalten wurden. Am nächstfolgenden Tage, den ersten September begab sich die Monarchin von Schönbrunn aus in Begleitung ihrer Töchter, der Erzherzoginnen Maria Anna und Elisabeth und ihrem jüngsten Sohne, Erzherzog Maximilian auf die Fahrt. Der Fürst war ihr bis Ödenburg entgegengefahren und geleitete sie über Szeplak, wo des kaiserlichen Zuges Tausende von festlich gekleideten Landleuten harrten, nach seinem Schlosse. Die Fahrt von Schönbrunn bis dahin dauerte fünf Stunden. Nach der Tafel durchfuhren die hohen Gäste in fünfzehn fürstlichen Wägen den Park, den die Kaiserin nicht müde wurde zu bewundern; namentlich überraschten sie die verschiedenen überreich ausgestatteten Lustgebäude, der Sonnen- und Dianentempel, die Eremitage ꝛc. Am Abend wurde im Opernhause die uns schon bekannte zweiactige Burletta *L'Infedeltà delusa*[3] von Haydn aufgeführt. Wie sehr der hohen Fürstin die Ausführung gefiel, beweist ihr nachträglicher Ausspruch, der sich bis auf den heutigen Tag erhalten hat: „Wenn ich eine gute Oper hören will, gehe ich nach Esterház". Der Oper folgte ein Maskenball in den Prachtsälen des Schlosses und von hier geleitete dann der Fürst seine Monarchin zu dem chinesischen Lusthause, dessen mit hohen Spiegelgläsern bedeckte Wände, das Licht zahlreicher Lustres und Lampions wiederstrahlend, den Saal wie in ein Flammenmeer erscheinen ließen. Auf einer Estrade hatte die fürstliche Kapelle in ihrer kleidsamen Prachtuniform Platz genommen und führte

---

»*Relation des fêtes données à Sa Majesté l'Impératrice par S. A. Mgr. le Prince d'Esterhaz dans son château d'Esterhaz le 1r et 2e 7bre 1773.*«

3 Die Mitwirkenden waren dieselben wie bei der ersten Aufführung. Das gedruckte Libretto hat auf dem Titelblatte die entsprechende Abänderung: *L'Infedeltà Delusa, burletta per musica in due atti da rappresentarsi in Esterhàz nell occasione del glorioissimo arrivo quivi de Sua Maestà L'Imperatrice Maria Theresia, sul teatro di S. A. il Principe Nicolò Esterhazy de Galantha, nel mese di settembre dell anno 1773.*

unter der Leitung Haydn's eine Symphonie (n. 18)[4] und einige concertirende Stücke auf. Haydn, vom Fürſten der Monarchin vorgeſtellt, benutzte die Gelegenheit, dieſelbe an den recenten Schilling zu erinnern, der ihm als Sängerknabe im Schloßgarten zu Schönbrunn auf ihren Befehl aufgemeſſen wurde,[5] für welche allerhöchſte Auszeichnung er ſich nun nachträglich allergnädigſt bedankte. Die gutmüthige hohe Frau, in ſo geſchickter Weiſe an ihr liebes Schönbrunn und die daſelbſt verlebte ſchönſte Zeit ihres Lebens erinnert, erwiederte, indem ſie ſcherzend mit dem Finger drohte: „Sieht Er, lieber Haydn, der Schilling hat doch ſeine guten Früchte getragen". Die ohnedies längſt verſchmerzte Diſſonanz dieſer Jugenderinnerung verſcheuchte ſchließlich eine koſtbare mit Ducaten gefüllte Tabatière. — Die Kaiſerin verweilte anderthalb Stunden in dieſem Saale und ſoupirte dann in ihren Gemächern, während ſich Erzherzog Maximilian und Herzog Albert ſammt Gefolge, diesmal maskirt, auf den noch immer in voller Luſt dahin wogenden Maskenball zurückbegaben, der erſt bei Tagesanbruch endete. An dieſem Tage, 2. September, war im Prachtſaale öffentliche Tafel wobei ſich die vorzüglichſten Virtuoſen der Kapelle mit Concertſtücken producierten und Fremde und Einheimiſche Gelegenheit hatten, die Glanzentfaltung des fürſtlichen Hauſes zu bewundern. Um vier Uhr wohnte die Kaiſerin einer Vorſtellung im Marionettentheater bei. Zur Aufführung gelangte die Oper „Philemon und Baucis"[6] nebſt einem Vorſpiel „Der Götterrath, oder „Jupiters Reiſe auf der Erde". Hatte ſchon das Vorſpiel mit der Darſtellung des Olymp und der verſammelten Götter durch die kunſtvollen Dekorationen, durch die Trefflichkeit der Maſchinerien und die exakten Bewegungen

---

4 Derſelben wurde dann der Name der Kaiſerin beigelegt.

5 Vergl. Band I. S. 70.

6 Philemon und Baucis, oder Jupiters Reiſe auf die Erde. Bey Gelegenheit der höchſterfreulichen Gegenwart Allerhöchſt Ihrer k. k. apoſtoliſchen Majeſtät und Allerhöchſt dero allerdurchlauchtigſten Erzhauſes. In einer Marionetten Operette zum erſtenmale zu Eſterház auf der fürſtl. Marionetten-Bühne im Jahre 1773 aufgeführt. Wien, mit von Ghelenſchen Schriften.

Ein Exemplar dieſer ſelten gewordenen Broſchüre, wie auch des Vorſpiels beſaß Haidinger in Wien. Ein zweites Exemplar (Vorſpiel und Singſpiel in einem Heft zuſammengebunden) beſaß Otto Jahn, nun im Beſitz von Herrn Dr. Gehring in Wien. Von Haydn's Hand iſt auf dem Titelblatt geſchrieben: Muſic von mir Joſ. Haydn.

der reich costümirten Puppen laute Bewunderung erregt, wurde dieselbe noch erhöht durch die nachfolgende gemüthvolle Oper und die allegorische Darstellung am Schlusse, der hier zu einer Huldigung der Monarchin und des Herrscherhauses umgestaltet war. Maria Theresia sprach dem Fürsten wiederholt ihr Wohlgefallen über die Darstellung aus, die ihr einen derartigen Eindruck hinterließ, daß sie sich vier Jahre später mit demselben Puppen-Apparat in Schönbrunn eine Oper aufführen ließ. — Nach eingenommenen Souper begab sich die Kaiserin mit ihrem Gefolge durch eine mit farbigen Laternen erleuchtete Allee außerhalb des Parks, um ein vom Pyroballisten Rabel veranstaltetes Kunstfeuerwerk anzusehen. Sie selbst entzündete mit der Stoppine die Feuerkörper, deren Zusammenstellung und Reichhaltigkeit alle Erwartung übertraf. Der Fürst geleitete hierauf seinen hohen Gast zu einem anderen festlich decorirten und magisch beleuchteten Theil der Parkumgebung. Dieser ganze über 8000 Besucher fassende Flächenraum war wie übersät mit buntfarbigen die verschiedensten Figuren bildenden Lampions. Besonderes Interesse erregten hier die, in einer bis dahin unbekannten Art von rückwärts erleuchteten Darstellungen nach Gemälden von Van Dyk. In festlichem Aufzuge, die Fahnen hoch schwingend, erschienen sodann bei tausend mit Bändern und Blumen geschmückte Landleute beiderlei Geschlechts, beim Klang nationaler Musik feurige Tänze nach Art ihres Landes aufführend. In ihrer Freude, die geliebte Landesmutter in ihrer Mitte zu sehen, erfüllten sie die Luft mit Zurufen: Es lebe Maria Theresia! Hoch unsere Königin! während das Kaiserliche Gefolge sich unter die Fröhlichen mischte und an ihren Tänzen Theil nahm. Mit Mühe entzog sich die Monarchin der allgemeinen Lustbarkeit, die noch lange nach ihrem Weggange fortwährte. Am dritten Morgen verließ die Kaiserin das Schloß; der Fürst gab ihr bis Ödenburg das Geleit, wo ihrer ebenfalls ein festlicher Empfang zu Theil wurde. Dem Schlosse Esterház aber blieb dieser einzige, damals auch in einem Gedicht[7] besungene Besuch unvergeßlich und noch heute wird der Fremde durch die in Ehren gehaltenen Gemächer „unserer Königin" an denselben erinnert.

Es erübrigt noch, einiges über die erwähnte Marionetten-

---

7 Von Dr. Conradi in Preßburg. Wiener Diarium Nr. 75.

oper zu ſagen. „Philemon und Baucis“ iſt als Schauſpiel im Jahre 1753 von C. Gottlieb Pfeffel geſchrieben worden; der früher (I. 160) genannte Felix Berner führte das Stück mit ſeiner Kindertruppe im Jahre 1763 in Zabern und Straßburg auf; Gluck benutzte die Handlung im J. 1769 als Feſtoper unter dem Titel: *Bauci e Filemone*. Als „ein ganz neues Ballet“ bezeichnet, wurde „Philemon und Baucis, oder: Die belohnte Tugend“ zugleich mit der erſten Aufführung von Leſſings „Emilia Galotti“ am 13. März 1772 in Braunſchweig gegeben. Die Handlung iſt bekannt: Jupiter und Merkur beſuchen, als Pilgrimme gekleidet, die Erde, und von der Gaſtfreundſchaft der alten phrigiſchen Eheleute gerührt, verheißen ſie ihnen Verjüngung. Das gerührte Paar bittet zugleich um die Gunſt, ihre Hütte als Tempel des Jupiter zu weihen und ihnen darin den Prieſterdienſt verſehen zu laſſen. — Von Haydn's Muſik hat ſich außer einer einzigen Zeile in ſeiner Handſchrift[a] nur die kleine zierliche Ouverture D-moll (b. 1.) und eine Canzonette des Philemon: „Ein Tag, der Allen Freude bringt“ (A-dur, $^3/_4$) erhalten. —

Das einzige *Stabat mater* (m. 12) das Haydn geſchrieben,[1] entſtand wahrſcheinlich in dieſem Jahre. (Eine Unterſchrift im Stifte Göttwig trägt das Datum 1773, 19. Nov.). Dieſes uralte tief religiöſe Mönchsgedicht ſchildert in ergreifender Weiſe die Wehmuth der Schmerzensmutter, wendet ſich dann an dieſe ſelbſt und, im Vorgefühl des jüngſten Gerichts ihre Fürſprache bei Gott erflehend, betrachtet es, im Vertrauen auf ihren Schutz, den Kreuzestod Jeſu's nur noch als ein Gnadenmittel, nach dem leiblichen Tode der Aufnahme der Seele im Paradieſe theilhaftig zu werden. Von jeher haben ſich die Componiſten erſten Ranges von dieſer weihevollen Dichtung angezogen gefühlt. Josquin Desprez, Paleſtrina, Orlando Laſſus, Aſtorga, Pergoleſe, Agoſtino Steffani[2] lieferten, jeder in ſeiner Art, anerkannte Meiſter-

---

a Skizze aus dem Vorſpiel mit den Worten: „Wenn's ſo iſt, muß auch ich mit meiner Glorie kommen“. (Schlußworte des Merkur, 1. Auftritt.)

1 Fétis (Biogr. univ.) nennt noch ein zweites Stabat mater, (différent du précédent) indem er die Ausgabe in Paris und London für 2 verſchiedene Werke hält.

2 Über Steffani's *Stabat mater* ſiehe Chryſander's „Händel“ Bd. I. S. 350 ff.

werke; ihnen folgten, ebenfalls noch vor Haydn, Joh. Joſ. Fux, Haſſe und weiterhin Tuma, Traetta, Wagenſeil u. A. — Es ließe ſich allenfalls annehmen, daß Haydn zu ſeiner Wahl zunächſt durch Pergoleſe's Werk angeregt wurde, welches damals in Wien aufgeführt wurde.[3] Auch Haydn's Compoſition dürfte dann in Wien bekannt geworden ſein,[4] wo ſie Haſſe, der ſein Urtheil darüber ſchriftlich gegen Haydn ausſprach, wohl gehört haben mag oder doch wenigſtens Einſicht in die Partitur genommen hatte. Später weiſt ein Brief Haydn's auf eine Aufführung in Paris hin;[5] auch Cramer's Magazin der Muſik (1783, S. 960) läßt ſich aus Paris über die gute Aufnahme berichten, die das Werk dort gefunden und gedenkt ſchon früher (S. 168) der Aufführungen in verſchiedenen Privatzirkeln Rom's, u. a. beim Fürſten Rezzonico (1780). In den 80r. Jahren wurde das Werk auch in London wiederholt in den *Nobility concerts* aufgeführt. Berichte über weitere Aufführungen liegen noch vor aus Leipzig (1802, unter Schicht), Wien (1808 und ſpäter), Berlin (1812), Amſterdam (1819), Riga (1823), Weimar (1825), Danzig (1845). In vielen Kirchen und Klöſtern wird Haydn's Werk am Charfreitag abwechſelnd mit deſſen „Sieben Worte" zur Aufführung gebracht. Haydn's Auffaſſung und Behandlungsweiſe des Textes iſt der Schreibweiſe ſeiner italieniſchen Zeitgenoſſen analog; ſo erklären ſich auch die, wie Haydn beſcheiden ſchreibt, „unverdienten" Lobſprüche, welche ihm Haſſe, wie oben erwähnt, ertheilte, worüber ſich Haydn äußert: „Eben dieſe Handſchrift (Haſſe's) werde ich zeit Lebens wie Gold aufbehalten, nicht

---

3 Das Tagebuch Zinzendorf's erwähnt darüber (11. Apr. 1772.) *De la au concert chez Marchisio, ou on chanta le Stabat mater.* Ferner (4. Dec.): *chez Me. de Goes, ou il y avait un concert, elle chanta le Stabat mater de Pergolese.*

4 „Vor 17 oder 18 Jahren wurde ſein (Haydn's) *Stabat mater* in Wien zum erſten Mal aufgeführt; viele ſeiner Gegner waren gegenwärtig, hörten es mit Aufmerkſamkeit an und gaben dem Verdienſt vollkommen Beifall, das ſie ſo lange bezweifelt hatten. (Almanach der k. k. National-Schaubühne in Wien auf das Jahr 1799, von J. C. Kurz.)

5 »*Mons. Le Gros Directeur du concert spirituel*« ſchreibt mir ungemein viel Schönes von meinem Stabat mater ſo allhier (in Paris) 4 mahl mit größtem Beifall producirt wurde; die Herren hatten um die Erlaubniß daſſelbe ſtechen zu laſſen. (Haydn an Artaria. 27. Mai 1781.)

des Inhalts sondern eines so würdigen Mannes wegen."[6] Was später über das Werk Lobendes geschrieben wurde,[7] kann man heutzutage nur noch bedingungsweise gelten lassen. Hier und im „Tobias", der bald darauf folgte, war es Haydn nur selten gelungen, sich der Strömung der Zeit zu entschlagen. Immerhin aber verdient das Werk nicht in jener Weise abgefertigt zu werden, wie dies Reichardt[8] gethan, der selbst das Gedicht „ein schlechtes Lied", eine „elende Poesie" nennt.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

2 Symphonien (a. 19. 20) Nr. 19 Autograph, die andern in Abschrift erschienen.

1 Violoncellconcert (e. 6.) in Abschrift erschienen.

3 Claviersonaten (f. 4. 5. 6.), im Druck erschienen mit den nächstfolgenden

3 Sonaten für Clavier mit Violine *ad lib.*" (g. 2. 3. 4.) Autograph.

Das Jahr 1774 bietet uns weder eine Festlichkeit noch sonst einen nennenswerthen Moment, dafür aber zahlreiche Compositionen, darunter

6 Streichquartette (d. 33 — 38.) in Abschrift erschienen (nach dem Titelblatt der Berliner Ausgabe unter der Bezeichnung „Sonnenquartette" bekannt). Artaria gab sie erst im J. 1800 und 1801 in 2 Serien heraus; Haydn nahm selbst die Correctur vor und widmete sie Nicolaus Zmeskall von Domanovecz, Beamten der ungarischen Hofkanzlei, einem geschickten Dilettanten auf dem Violoncell und im Tonsatz, der auch in Beethoven's Leben oft genannt wird. Artarias Ankündigung der verbesserten Auflage der Quartette in der Wiener Zeitung vom J. 1800 lautet: „Wir glauben Freunden und Kennern der Kunst einen nicht gemeinen Dienst zu erweisen, indem wir ihnen dieses schätzbare Produkt der früheren Muse Haydn's in der gegenwärtigen Auflage mittheilen. Es ist durch die Hand und unter der Aufsicht des Verfassers theils von den vielfältigen Schreib-

6 Siehe Selbstbiographie Band I, Beilage II, S. 382.

7 Besondere Musikalische Realzeitung 1789. Nr. 35.

8 Musikalisches Wochenblatt, Berlin, 1792, No. XIV, S. 108.

fehlern, die es bisher beinahe unbrauchbar gemacht haben, gereinigt, theils in Anerkennung der zum richtigen Vortrag unentbehrlichen Beziehung der Stärke, Schwäche, des Bogenstrichs ꝛc. so berichtiget, daß wohl schwerlich in irgend einem andern Werke solche Correctheit zu finden sein dürfte.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

7 Symphonien (a. 21 — 27.). Nr. 21 — 23, 25 und 27. Autograph; Nr. 24 und 26. in Abschrift erschienen.

1 Thema mit Variationen für Clavier (k. 1.) in Abschrift erschienen.

Im Winter 1774/75 schrieb Haydn sein erstes Oratorium *Il Ritorno di Tobia*. Das Textbuch hatte der, seit 1772 bei der italienischen Oper in Wien als Dichter angestellte Giov. Gastone Bocherini verfaßt. Das Oratorium wurde in italienischer Sprache das erste Mal im k. k. priv. Schauspielhause nächst dem Kärnthnerthor in der Akademie der im Jahr 1771 gegründeten Tonkünstler-Societät, am 2. und 4. April 1775 aufgeführt. Haydn hatte es dem Verein unentgeltlich überlassen und dirigirte selbst. Er hatte sich von Eisenstadt drei Solosänger, Christian Specht und das Ehepaar Friberth und zwei Instrumental-Virtuosen seiner Kapelle, Tomasini und Marteau, Mitglieder des genannten Vereins, mitgebracht, welch' letztere zwischen den beiden Abtheilungen, Tomasini am ersten Abend ein Violin-, Marteau am zweiten Abend ein Violoncell-Concert spielten.

Besetzung der Gesangsolo-Partien:

Tobit, ein Blinder	*Christian Specht.*
Anna, sein Weib	*Margaretha Spangler.*
Tobias, Beider Sohn	*Karl Friberth.*
Sarah, sein Weib	*Magdalena Friberth.*
Raphael, Erzengel, unter der Gestalt des Azarias	*Barbara Teyber.*

Über die Aufnahme des Oratoriums giebt uns ein Zeitungs-Bericht[1] Aufschluß, aus dem wir zugleich ersehen, mit welcher Achtung man von Haydn sprach und wie schon damals seine

---

1 K. k. priv. Realzeitung der Wissenschaften. 1775, 14. Stück, 6. April S. 218.

Werke im Auslande bekannt und beliebt waren. Wir lesen: „Der berühmte Herr Kapellmeister Hayden hat durch das von ihm in Musik gesetzte und den 2. und 4. dieses aufgeführte Oratorium, genannt „Die Wiederkunft des Tobias" allgemeinen Beifall erhalten und seine bekannte Geschicklichkeit abermals auf der vortheilhaftesten Seite gezeigt. Ausdruck, Natur und Kunst war durchgängig in seiner Arbeit so fein verwebt, daß die Zuhörer das eine lieben und das andere bewundern mußten. Besonders glühten seine Chöre von einem Feuer, das sonst nur Händeln eigen war, kurz, das gesammte, außerordentlich zahlreiche Publikum wurde entzückt und Haydn war auch da der große Künstler, dessen Werke in ganz Europa beliebt sind, und in welchem Ausländer das Originalgenie dieses Meisters erkennen."[2]

Die Einnahme der Doppelaufführung betrug die für jene Zeit beträchtliche Einnahme von 2085 Gulden, wovon 373 Gulden für Auslagen in Abzug kamen.

In dem an dramatischem Interesse dürftigen Textbuch werden in umständlicher Breite die Einzelheiten der bekannten biblischen Erzählung mitgetheilt: die Sehnsucht des erblindeten Vaters Tobit und seines Weibes Anna nach dem abwesenden Sohne Tobias; des Vaters Vertrauen, daß dem Sohne kein Unfall widerfahre; des Erzengels Verkündigung von der bevorstehenden Ankunft des Sohnes; dessen Heimkehr in Begleitung seiner Frau; die Heilung der Blindheit des Tobit durch den Sohn (mittelst der Galle eines von ihm getödteten Fisches) und endlich, nachdem sich der Erzengel als solcher zu erkennen gegeben, der Dank- und Lobgesang Aller.

---

2 Es heißt dann weiter: „Auch die regelmäßig gute Ausführung der Musik macht den hiesigen und fremden Tonkünstlern viel Ehre, um soviel mehr Ehre, da sie die Einnahme davon zur Versorgung ihrer Wittwen und Waisen verwenden. Gewiß ein beifallswürdiges Unternehmen, das manche Thräne von den Wangen der verwaisten Familie eines Künstlers abtrocknet, weil es gemeiniglich das Schicksal eines geschickten Mannes ist, für sich und die Seinigen kein Vermögen sammeln zu können, sondern nur bei Lebzeiten das bischen Seifenblase — den Ruhm zu haschen".

O Künstler, dessen Harmonie die Seelen
Der Fühlenden zum Himmel hebt,
Der unsrer Väter Thaten melodisch zu erzählen
Die heil'ge Asche neu belebt;
Dein Geist setzt durch des Nachruhms goldne Ehre
Nächst Händeln Dir ein Monument,
Und hebt Dich in die hohe Sphäre
Wo Gluck und Bach die Bahn nur kennt.

Nachdem eine Wiederholung des Oratoriums im J. 1781 in unliebsamer Weise hintertrieben worden war, kam dasselbe „ganz neu bearbeitet und mit zwei Chören vermehrt" durch dieselbe Societät am 28. und 30. März 1784 zur Aufführung (diesmal im K. K. National-Hoftheater).

Zu Leipzig brachte J. G. Schicht, Musikdirector der Gewandhausconcerte den „Tobias" im Frühjahre 1802 zu Gehör, vermuthlich auf Anregung seiner früher (S. 20) erwähnten Gattin Constanza Baldesturla. Die nächste Aufführung durch die Tonkünstler-Societät in Wien war 1808. Neukomm, Haydn's Schüler, war von Petersburg, wo er drei Chöre aus dem Oratorium Tobias unter großem Beifall hatte aufführen lassen, nach Wien zurückgekehrt und hatte mit Zustimmung Haydn's, der sich der Mängel des Werkes wohl bewußt war, die Partitur den Ansprüchen der Zeit gemäß gekürzt und in der Instrumentation vermehrt.[3] In dieser Gestalt wurde das Werk „Aus Wohlwollen für die Gesellschaft neu bearbeitet" am 22. und 23. Dec. gegeben, d. h. getheilt: an jedem Abend eine Abtheilung (mit Zugabe anderer Stücke).[4] Im J. 1861 brachte Franz Lachner in München „die Heimkehr des Tobias" (deutsche Übersetzung von Fr. Graf Pocci) zur Aufführung, bedeutend gekürzt und mit neuen Einlagen versehen; ebenso 1866 in Wien der Haydn-Verein (frühere Tonkünstler-Societät) unter Esser's Leitung. Die Einlagen bestanden aus 3 Compositionen Haydn's: Chor - „Du bist's dem Ruhm und Ehre gebühret", (aus den vierstimmigen Gesängen); Quartett mit Chor — „Laß uns auf diesem dunklen Pfad" (Nr. 10 aus dem *Stabat mater*); Chor — „Preis Dir, Allmächtiger, und Ehre" (ursprünglich, »*Non nobis Domine*«). Diese drei Einlagen enthält auch der Clavierauszug, (Nr. 8 der Kirchenmusik, herausgegeben von Holle), bearbeitet von H. M. Schletterer, der zugleich Vorschläge zu den wünschenswerthesten

---

3 Eine Partitur in Neukomm's Handschrift befindet sich im Eisenstädter Musik-Archiv. Am Schluß des 2. Bandes steht: Breslau am 6/18. October 806 Sigism. Neukomm.

4 Damals erschien auch das Textbuch in italiänischer und deutscher Sprache, gedruckt bei Georg Ueberreuter. Der Phantasie des Zuhörers wird darin häufig nachgeholfen z. B. Sie geht gegen das Feld ab; — Sie kniet nieder und küßt Tobits Hand; — Alle stehen auf und umarmen Tobit; — Zu den Hebräern, die kostbare Geschirre und andere Geräthe bringen.

Abkürzungen macht. Drei kräftige Chöre aus „Tobias", Finale I. der Sturmchor, und Finale II, (m. 13. 14. 15.) werden noch heutzutage mit unterlegtem lateiniſchen Text in katholiſchen Kirchen oft und gerne geſungen. —

Haydn läßt dieſes Gebiet in der Muſik nun auf lange Zeit unberührt, denn das hier und da erwähnte und auch in Abſchrift vorhandene Oratorium *Abramo ed Isacco* (Worte von Metaſtaſio) wird Haydn fälſchlich zugeſchrieben. Es iſt richtiger von Giuſeppe Misliwececk und wurde u. a. 1777 in München aufgeführt. Die Fälſchung ſtammt aus derſelben Quelle, die Haydn auch zwei Opern andichtet, deren ſpäter Erwähnung geſchehen wird. —

Montag, den 28. Auguſt, 8 Uhr Abends, langten Erzherzog Ferdinand[1] mit Gemalin Maria Beatrice über Ödenburg auf Beſuch in Eſterház an. Der Fürſt hatte nun abermals Gelegenheit, den Reichthum ſeines Hauſes zu entfalten und bewies ſich in der That unerſchöpflich in Erfindung abwechſelnder Luſtbarkeiten, die uns dieſes Mal insbeſondere ein getreues Bild bieten von dem damaligen Geſchmack bei derlei Feſten. Schon auf dem Wege von Szeplak aus wurden die hohen Gäſte von der aus der Umgebung herbeigeeilten Landbevölkerung mit Trommelwirbel, flatternden Fahnen und freudigem Zuruf begrüßt; ebenſo nahe dem Schloſſe von einem auf einer laubgeſchmückten Eſtrade poſtirten Chor Trompeter und Paucker. Auf der Hauptwache ſtanden zu beiden Seiten in zwei Zügen die fürſtlichen Grenadiere in voller Parade; zwiſchen ihnen 24 Livréebedienten in prächtiger Gala, 6 Läufer, 6 Heyducken, die Leibhuſaren, die fürſtliche Muſikkapelle, das Jagdgefolge, alle Hausofficianten, 6 deutſche und 6 ungariſche Pagen. Am großen Portal, der Hauptwache gegenüber, harrten der Ankunft das fürſtliche Paar und der aus Ungarn und Wien eingeladene Adel. Nach kurzem Aufenthalt in den zum Empfange bereit gehaltenen

1 Sohn Franz I. und Maria Thereſia, Generalcapitän der Lombardei Herzog von Öſterreich-Eſte, vermählt in Mailand 1771, 15. Oct. Mozart, damals 15 Jahre alt, ſchrieb für dieſe Gelegenheit die Serenata *Ascanio in Alba*, am 17. Oct. aufgeführt. Bekannt iſt Haſſe's Äußerung: „Der Jüngling wird Alle vergeſſen machen". Erzherzog Ferdinand iſt derſelbe, von dem Haydn in 1799 hoffte „eine Schuld von ſieben Jahren bezahlbar zu erhalten". (Brief an Artaria, 5. Juli.)

festlich geschmückten Apartements begab sich die hohe Gesellschaft in's Theater wo ein kleines deutsches Schauspiel aufgeführt wurde. Nach Beendigung desselben fanden die Gäste das ganze Schloß und einen Theil des Parkes beleuchtet und vereinigte sich Alles bei der reich besetzten Tafel. Am folgenden Morgen spielte unter den Fenstern der Gäste die Feldmusik und wurden dann alle kostbaren Schätze des Schlosses besichtigt. Mittags wurde an drei Tafeln öffentlich gespeist; der höchste Adel saß an einer Tafel zu 40 Gedecken im großen Prachtsaale; der übrige Adel, ebenfalls zu 40 Gedecken in der Sala Terrena, der Rest im Marionettentheater. Um vier Uhr war Pirutschade im Park; der Dianen- und Sonnentempel, der Tempel der Liebe, der Fortuna, die Eremitage und die übrigen Theile des Parks wurden besichtigt und bewegte sich schließlich die ganze Wagenreihe zum Theater, wo eine neue eigens für diese Gelegenheit von Haydn componirte italiänische Oper: »*L'Incontro improvviso*« (die unvermuthete Begegnung)[2] aufgeführt wurde, welche den Beifall aller Anwesenden erndtete. Der Oper folgte Abendtafel und nach dieser im großen neuen chinesischen Redoutensaale ein von nahezu 1400 Personen besuchter Maskenball. Am Mittwoch war nach der Tafel Spazierfahrt im Park, die zu einem großen Platze lenkte, auf dem ein ländlicher Jahrmarkt improvisirt war. Nach Besichtigung der in laubgeschmückten Buden ausgelegten Kleinigkeiten aller Art, darunter aber auch kostbare Stücke von Gold und mit Edelsteinen besetzt, ging die Fahrt zu einem noch größeren freien Punkt, der einen der volksthümlichen Theile der Pariser Boulevards versinnlichte. Närrische Dinge waren hier zu sehen: ein Polichinell-Theater, eine Marktschreierbude, der Stand einer Bilder-Sängerin, ein Zahnarztstand, ein Tanzplatz mit Bauernmusik, zwei Bühnen für Hanswurstiaden. Die bekannten Farçen-Charaktere Arlequin, Pierrot und Pantalon traten auf und trieben ihre derben Spiele; dann erschien ein Zahnarzt zu Roß mit Gefolge auf Maschinenpferden; ihm folgte ein Marktschreier auf einem von sechs Ochsen gezogenen Karren, begleitet von aus Pappe fabricierten Affen, Löwen und

2 Haydn erwähnt die Oper in seiner autobiographischen Skizze irrthümlich als aufgeführt „in Gegenwart Ihrer k. k. Majestät". Vergl. Bd. I. S. 352.)

Tigern. Der Zug machte Halt und der Marktſchreier erklärte von einem monſtröſen Blatt herab ſeine bildlich dargeſtellten Kuren; ſolche die zu den „verſchwiegenen“ gehören, deutete er wenigſtens verblümt an. Nun erſchien Monſieur Bienſait, den wir vom Marionettentheater her kennen und zeigte die drolligen Gliederverrenkungen ſeiner Maſchinen-„Eleven“, an Narrheit noch überboten von einem Pariſer Schuhflicker, der eine kleine Farçe zum Beſten gab. Ein neuer Marktſchreier tauchte auf, ſeine Wiſſenſchaft preiſend; ein zweiter Wundarzt zeigte auf einem 18 Fuß hohen Geſtell als groſſer Thomas ſeine Fertigkeit im Zahnbrechen und dazwiſchen erklärte die Bilderſängerin in einem franzöſiſchen Liede ihre ſchauerliche auf Leinwand dargeſtellte Marktgeſchichte. Nachdem man ſich an dieſem Wirrwar von tollen Späſſen ſatt geſehen und ein *goutè* von Erfriſchungen eingenommen hatte, fuhr man zum Marionettentheater, in dem »*Alceste*«[3] als parodierte Oper aufgeführt wurde. Verfaſſer derſelben war der uns ſchon bekannte Pauersbach, der auch die Vorſtellung leitete. Es folgte dann noch Feuerwerk, Abendtafel und Wiederholung des Balles. Der Donnerſtag Vormittag war der Jagd gewidmet, dieſer ſchloß ſich die Mittagstafel an, dann abermals Spazierfahrt und während dem *goutè* im Gloriett Concert der fürſtlichen Kapelle. Die Geſellſchaft begab ſich ſodann in's Theater, wo das Luſtſpiel „Der Zerſtreute“[4] nach dem franzöſiſchen des Renard durch die Wahr'ſche Schauſpielertruppe aufgeführt wurde. Nach Schluß der Vorſtellung und eingenommener Tafel fuhren die Gäſte unter Begleitung von Feldmuſik nach dem groſſen mit Guirlanden und ſeltenen Gewächſen geſchmückten und glänzend beleuchteten Ovalplatz, auf dem groſſe transparente Converſationsgemälde ausgeſtellt waren. Ein Kanonenſchuß ertönte und im Nu füllte ſich der Platz mit 2000 in ihre Nationaltracht gekleidete Bauern, ſämmtlich Unterthanen des Fürſten, die von allen Seiten unter Jubelgeſchrei herbeiſtrömten und ungariſche und kroatiſche Tänze unter Begleitung ihrer landesüblichen Muſik aufführten. Wäh-

---

3 Der Bericht im Wiener Diarium nennt Metaſtaſio als den Verfaſſer, der aber bekanntlich keinen Operntext dieſes Namens geſchrieben hat. Die Muſik war von Karl von Ordonez, die Partitur befand ſich in Haydn's Nachlaß.

4 Wir werden dem Luſtſpiele bald wieder begegnen.

rend sich dann das Landvolk bei Speise und Trank gütlich that und bis in den hellen Tag hinein tollte, begaben sich die Gäste durch den mit farbigen Laternen erleuchteten Park in's Schloß zurück, wo der letzte Ball stattfand. Am frühen Morgen verabschiedete sich das erzherzogliche Paar, das zuvor die angesehensten Hausofficianten des Fürsten mit kostbaren Geschenken bedacht hatte, um ihnen die Erinnerung an diese Festtage wach zu halten.

Wir kommen nun auf die Oper zurück. Das bei Sieß in Ödenburg gedruckte Textbuch,[5] das zum ersten Male auch den Verfasser angiebt (den Sänger Karl Freiberth) nennt folgende Personen:

Ali, principe di Balsora, amante di Rezia.	*Carlo Friberth.*
Rezia, principessa di Persia, favorita di Sultano d'Egitto nel serraglio . .	*Maddalena Friberth.*
Balkis, schiava, confidente di Rezia . .	*Barbara Dichtler.*
Dardane, schiava, confidente di Rezia .	*Elisabetta Prandtner*
Osmin, schiavo d'Ali.	*Leopoldo Dichtler*
Un calandro, inspettore magazino delle cararane	*Christiano Specht.*
Il Sultano d'Egitto	*Melchiore Grienzler.*

Der Kern der umständlichen Handlung ist folgender: Ali, Prinz von Balsora, ist in Rezia, persische Prinzessin und Favoritin des egyptischen Sultans verliebt und sinnt auf Mittel, sich ihr zu nähern. Auch Rezia schwärmt für ihn und möchte ihn wiedersehen. Balkis, ihre Sklavin und Vertraute, sucht Ali auf und benachrichtet ihn, daß eine hohe Dame aus dem Serail mit ihm in einem dazu bestimmten Palais zusammen zu kommen wünscht. Nur ungern folgt Ali, gelobend daß er einer Unbekannten niemals Liebe entgegen bringen und der Dame seines Herzens untreu werden würde. Im Palais empfängt ihn Dardane, eine zweite Sklavin und Vertraute der Rezia, giebt sich für die erwartete hohe Dame aus und sucht ihn zu gewinnen, wird aber zurückgewiesen. Rezia und Ali kommen endlich doch zusammen und ersinnen einen Plan, in Verkleidung zu entfliehen. Aus Dummheit vertraut Osmin, Ali's Sklave, diesen Plan einem Derwisch (Calandro) an, der ihn dem Sultan verräth. Auf dem Wege zur Flucht werden die Liebenden von Soldaten ergriffen; ein Schreiben des Sultan bestimmt sie zum Tode, bietet ihnen aber Verzeihung, wenn sie sich dem Sultan ergeben; der Derwisch aber soll als Verräther lebendig geschunden werden. Rezia und Ali geloben, sich für ihn beim Sultan zu

5 *L'Incontro Improvviso, dramma giocoso per musica, tradotto dal Francese e rappresentato a Esterhaz, in occasione del felicissimo arrivo delle A. A. I. I. R. R. il Serenissimo Archiduca d'Austria Ferdinando et della Serenissima Archiduchessa Beatrice d'Este sul teatro di S. A. il Principe Nicolo Esterhazy de Galanta nel mese d'Agosto dell'anno 1775.*

verwenden. Dieser drückt beide an sein Herz und sie nennen ihn den gutmüthigsten aller Väter. Der Derwisch wird verwiesen und Tanz und Sang feiern die Güte des Herrschers.[6] —

In dieses Jahr fallen Haydn's letzte drei Compositionen für das Baryton,[7] wenigstens liegen keine weiteren mit Datum bezeichneten Stücke vor. In diesen Arbeiten, im Ganzen 175 Nummern, von denen die meisten für Baryton, Viola und Violoncell geschrieben sind, zeigt sich so recht auffallend Haydn's unerschöpflicher Erfindungsgeist in immer neuen Themen und deren mannigfachen Verarbeitungen. Von nun an scheint der Fürst das Spiel seines Lieblings-Instrumentes weniger cultivirt zu haben, und Andere (Tomasini, Kraft, Pichl, Pleyel) sorgten für Zuwachs an neuen Stücken. Die erwähnten drei größeren Compositionen für acht Instrumente (2 Waldh., Baryton, 2 Violinen, Viola, Violoncell und Baß) verwerthete Haydn bei einer Sammlung von 6 Divertimenti (Baryton durch Flöte ersetzt), welche bei Artaria im J. 1781 erschienen, wo sie verzeichnet sein werden.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

1 Symphonie (a. 28); in Abschrift vorhanden.

Wir sind bei dem Jahre 1776 angelangt, in dem Haydn, dazu aufgefordert, für ein zu erscheinendes Werk („Das gelehrte Österreich" von De Lucca) seine Lebensskizze schrieb. Sie ist in Band I. S. 381 mitgetheilt und die dort ausgesprochene Vermuthung daß die bis dahin in allen Wiedergaben fehlende Jahreszahl mit 1776 oder 1777 zu ersetzen sei, hat sich bestätigt, da sich seitdem das Original als in Privathänden befindlich vorgefunden hat. Es trägt das Datum „Estoras, den 6. July 1776.[1]

---

6 Bekanntlich wurde dasselbe Sujet (nach Dancourt) auch von Gluck bearbeitet und im Jan. 1761 auf der Hofbühne aufgeführt unter dem Titel: *La rencontre imprévue*; später (Juni 1776) in deutscher Bearbeitung: „Die unvermuthete Zusammenkunft, oder: die Pilgrimme von Mekka". (Siehe Schmid, Gluck S. 107.)

7 Über Baryton siehe Bd. I. S. 249 — 257.

1 Die in dem Briefe genannte Mademoiselle Leonore, an die der Brief gerichtet ist, vermählte sich später mit dem fürstl. Esterhazyschen Wirthschaftsrath oder Güterdirecter Lechner.

Jetzt, wo wir die ganze Lebensperiode Haydn's bis zu dieſem Jahre mit durchgelebt haben, wird es wohl frommen, an die Gedanken, welche, damals ſeine Feder führten und beſonders an die zweite Hälfte jener Skizze zu erinnern, wo Haydn jener Geſangswerke aus den Jahren 1770—75 erwähnt, die u. a. „den meiſten Beyfall erhalten haben“, ſowie der Werke im Kammerſtyl, in dem er „außer den Berlinern faſt allen Nationen zu gefallen das Glück gehabt hat“, wozu er in ſeiner ironiſchen Weiſe weiter bemerkt, wie es ihn wundert daß ihn „die ſonſt ſo vernünftigen Herrn Berliner“ in ihrer Kritik „bis an die Sterne erheben“ und wiederum „60 Klafter tief in die Erde ſchlagen“, was ſie übrigens nicht abhält ſich äußerſt zu bemühen, alle ſeine Werke zu bekommen.

Geſchätzt und geliebt von ſeiner Umgebung, vom In- und Ausland, beſteht doch ſein größter Ehrgeiz nur darin, vor aller Welt ſo wie er es iſt „als ein rechtſchaffener Mann“ angeſehen zu werden. Und alle Lobeserhebungen auf die Gnade Gottes zurückweiſend, dem allein er ſolche zu danken habe, hat er nur den einen Wunſch, weder ſeinen Nächſten, noch ſeinen gnädigſten Fürſten, viel weniger ſeinen unendlich barmherzigen Gott zu beleidigen. —

Am 6. Januar 1776 kam im Stadttheater nächſt dem Kärnthnerthor zur Aufführung „Der Zerſtreute“, Luſtſpiel in 5 Akten nach dem franzöſiſchen des Regnard (*le distrait*)[1] und dazu ein Ballet „Die Ankunft der Savoyarden in ihrem Vaterlande“. Die privilegirte Realzeitung[2] giebt S. 107 über dieſen Abend folgende Notiz: „Vor dem Luſtſpiel und zwiſchen einem jeden Aufzug wurde eine neue analoge Sinfonie aufgeführt, welche eigentlich zu dieſem Stück der berühmte Herr Joſ. Haiden, Kapellmeiſter in Dienſten des Fürſten Eſterhazy verfertiget“. Dieſe Symphonie iſt beſſer bekannt unter der Bezeichnung *Il distratto* (n. 29). Die Muſik wurde auch im Leopoldſtädter Theater im

1 Das Luſtſpiel wurde zuerſt 1697 gegeben, fand aber nur geringen Beifall, um ſo größeren 34 Jahre ſpäter. (Leſſing, Hamburg. Dramaturgie, 28. Stück.) Erſte Aufführungen in Deutſchland waren in Hamburg (1767), Lübeck (1770, mit Eckhof als Leander), Wien (1772, Theater nächſt der Burg).

2 Sie iſt die einzige Quelle, aus der das Repertoire der beiden Hoftheater aus jenen Monaten zu erſehen iſt.

J. 1800 bei Aufführung des oft gegebenen Stückes[3] benutzt. Was Haydn später selbst davon hielt, zeigt ein Brief an Elßler (5. Juni 1803) in dem er ihn bittet, ihm „den alten Schmarn“[4] nach Wien zu schicken, da die Kaiserin (Marie Thereſe, Gemalin des Kaiſers Franz) danach verlangte. —

In dieſem Jahre erhielt Haydn vom kaiſerl. Hofe den Auftrag, für die im Januar 1777 wieder beginnende italiäniſche Oper ein neues Werk zu ſchreiben. Die nächſte Veranlaſſung dazu iſt wohl in dem wiederholten Beſuche des kaiſerl. Hofes in Eſterház zu ſuchen, wo derſelbe Gelegenheit hatte, Haydn auch als dramatiſchen Tondichter kennen zu lernen. Die Wahl fiel auf das Textbuch *La vera costanza*. Haydn hatte bei der Compoſition ſelbſtverſtändlich auf die vorhandenen Kräfte Rückſicht genommen und die Rollenvertheilung ſelbſt beſtimmt. Beim Einſtudieren aber ſollte er nur zu bald die Macht der Kabalen kennen lernen. Vergebens kämpfte er gegen ſie an und ſelbſt der Kaiſer, an den er ſich wandte und der ſich für die Sache intereſſirte, vermochte nichts auszurichten[1]. So zog denn Haydn ſeine Partitur zurück und nahm ſie mit nach Eſterház, wo wir deren Aufführung in 1779 begegnen werden. Es iſt zu vermuthen daß Haydn es hier unbewußt mit einem Rivalen, Anfoſſi, zu thun hatte, der dieſelbe Oper in Bereitſchaft hatte, die auch wirklich am 12. Jan. 1777 im Theater nächſt dem Kärnthnerthor von der Geſellſchaft der Katharina Schindler, die damals in dieſem und dem Theater nächſt der Burg im Januar und Februar einen Cyklus von 12 Vorſtellungen gab, zur erſten Aufführung gelangte.[2]

---

3 Auch auf kleinen Bühnen wurde „der Zerſtreute“ gegeben, ſo 1787 in der Hütte auf dem Neuen Markt, 1791 im Theater „zum weißen Faſan“.

4 Werthloſe Sache, Schartecke. So nannte auch Schiller (der Werth des Gegenſtandes iſt freilich ein himmelweiter) ſeine „Theilung der Erde“ eine Schnurre. (Vergl. David Fr. Strauß „der alte und der neue Glaube“, S. 331.)

1 Genau daſſelbe war im J. 1767 dem damals elfjährigen Mozart mit ſeiner erſten, ſogar auf Wunſch des Kaiſers geſchriebenen Oper *La finta semplice* widerfahren (Jahn Bd. I. S. 71).

2 Zinzendorf hörte die Oper am 25. Jan. 1777 und ſchreibt: »*On joua le nouvel opéra »La vera constanza« ou »la peccatrice fedele«.* Unter letzterem Titel nennt Clément's *dict. lyrique* die Oper als von Anfoſſi componirt und 1776 zu Rom aufgeführt. Das Textbuch unter erſterem Titel nennt den

Weitere Compoſitionen aus dieſem Jahre:

2 Symphonien (a. 29. 30). Nr. 29 (ſiehe S. 76) in Abſchrift vorhanden; Nr. 30 Autograph.

6 Soli für Violine mit Begleitung einer Viola (c. 2—7) in Abſchrift erſchienen.

6 Clavier-Sonaten (f. 7—12) in Abſchrift erſchienen.

1 Offertorium (m. 17) in Abſchrift vorhanden.

Dienstag den 8. Juli 1777 trafen in Wien auf Beſuch ein Clemens Wenzel Kurfürſt von Trier, ſeine Schweſter Marie Kunigunde Dorothee Herzogin von Sachſen, Herzog Albert zu Sachſen-Teſchen und ſeine Gemalin Marie Chriſtine. Die Herrſchaften kamen von Preßburg und nahmen Abſteigquartier im Luſtſchloſſe Schönbrunn. Der Beſuch galt der Beſichtigung der Merkwürdigkeiten der Stadt. Um ihnen einen beſonderen Genuß zu bereiten, erbat ſich die Monarchin vom Fürſten Eſterházy ſeine Oper und Kapelle ſammt dem Marionettentheater.[1] Mittwoch fuhren die Genannten in Begleitung des Hofes ins Belvedère, dem ehemaligen Palais des Prinzen Eugen von Savoyen, um die, auf Anordnung des Kaiſers vor Kurzem (1775) von der Stallburg dahin übertragene k. k. Gemälde-Gallerie zu beſehen. Abends war auf dem Schloßtheater in Schönbrunn „Spectakel", von der fürſtl. Eſterházyſchen „Bande" mit allerhöchſtem Beifall aufgeführt. Donnerstag Abend beſuchten die Gäſte (mit Ausnahme des Kurfürſten von Trier) das Theater nächſt dem Kärnthnerthor, wo ein „wälſches Singſpiel" (die Oper *La contadina ingentilità*) zum erſtenmale gegeben wurde. Freitag concertirte die fürſtl. Eſterházyſche Kapelle während der kaiſerlichen Tafel in Schönbrunn. Nebſt den oben genannten waren zugegen Erzherzog Maximilian, die Erzherzoginnen Marie Anna und Marie Eliſabeth. Der Nachmittag wurde zum Beſuche des kaiſerl. Zeughauſes und der St. Stephanskirche verwendet. Samſtag begleitete der Hof ſeine Gäſte ins Nationaltheater nächſt der Burg, um einer Vorſtellung des Schauſpieles „Alcidonis"

Namen des Componiſten nicht. — Die Partitur befindet ſich im Archiv der Geſellſchaft der Muſikfreunde zu Wien.

1 Als Leitfaden zu dieſem Beſuche dient uns einzig nur das Wiener Diarium 1777 Nr. 55, 56, 57.

beizuwohnen. Dieſesmal war auch die Kaiſerin zugegen und als ſie erſchien, brach das Publicum „über die unverhoffte Freude, die allermildeſte Landesmutter zu ſehen, in allgemeines Frohlocken aus“.[2] Der Sonntag wurde einer Fahrt in den Augarten und Prater gewidmet und brannte in letzterem Stuver ein Feuerwerk ab. Montag war Tafel beim Fürſten Franz von Liechtenſtein und Abends führte die Eſterházyſche Bande in Schönbrunn abermals ein „prächtiges Singſpiel“ auf. — Da die Stücke nicht genannt ſind, läßt ſich nur vermuthen, daß, was das Singſpiel betrifft, entweder ein älteres aus dem Programm der fürſtl. Oper gewählt wurde, oder daß Haydn eine gerade fertig vorliegende neue italiäniſche Oper benutzte, die dann bald darauf (wie wir gleich ſehen werden) in Eſterház gegeben wurde. Unter dem „Spectakel“ iſt jedenfalls eine Marionetten-Oper, wahrſcheinlich „Dido“ gemeint, deren Aufführung in Eſterház in dieſem Jahre Aufſehen machte, worüber folgendes berichtet wird: „Im vergangenen Jahre (1777) wurde eine neue Vorſtellung (in Eſterház) gegeben, welche 6000 Gulden koſtete und ſo prächtig war daß die Kaiſerin ſelbſt ſie zu ſehen verlangte. Es wurde deswegen zu Schönbrunn ein Theater erbaut und die Marionetten und Dekorationen nach Wien geführt“.[3] Eine neue Symphonie, etwa die in D (a. 32), dürfte Haydn wohl für dieſe Gelegenheit raſch geſchrieben haben. —

Bald darauf, am 3. Auguſt, wurde in Eſterház die Vermählung des k. k. Kämmerers und Majors Grafen Nicolaus Eſterházy[1] (zweitem Sohne des Fürſten) mit der Gräfin Marie Anna Franziſca von Weißenwolf[2] gefeiert. Zu den Feſtlichkeiten zählten auch Oper und Marionettenſpiel. Haydn ſchrieb

2 Wiener Diarium Nr. 56. Es ſtimmt dies allerdings nicht mit der oft verſicherten Angabe, der Beſuch der Kaiſerin im Theater im Jan. 1771 (man gab Diderot's „Hausvater“) ſei der einzige und letzte nach dem Tode ihres Gemals geweſen. Abgeſehen von ihrem Beſuche in Eſterház erſchien ſie noch, ſtets mit Jubel begrüßt, im Theater nächſt der Burg in den Jahren 1775, 9. Sept., an welchem Abend die Oper *La finta scema* von Salieri und das Ballet „Die Horazier und Curazier“ von Noverre gegeben wurden (W. D. Nr. 62); in 1776, 1. Sept. in „Minna von Barnhelm“ (Realzeitung, S. 589); 1779, 5. Juni, in einem deutſchen Singſpiel (W. D. Nr. 45).

3 Goth. Theater-Kalender auf das Jahr 1778. S. 235.

1 Geb. 1741, 16. Mai, geſt. 1809, 21. Dec. in Ödenburg.

2 Geb. 1747, 2. Febr., geſt. 1822, 26. Juni in Linz.

dazu die dreiactige komische Oper *Il mondo della luna* (Die Welt des Mondes); auch die „im Sommer zum erstenmale aufgeführte Marionetten-Operette in 3 Aufzügen „Genovefens vierter Theil". mit Musik von Haydn, dürfte für diese Gelegenheit bestimmt gewesen sein. Das bei Kurzböck in Wien gedruckte Textbuch[3] der Oper nennt folgende Personen:

Ecclitico, finto astrologo		*Il Signor Guglielmo Jermoli.*
Ernesto, Cavaliere		*Il Signor Pietro Gherardi.*
Buonafede		*Il Signor Benedetto Bianchi.*
Clarice, figlia	*di Buonafede*	*La Signora Cattarina Poschwa.*
Flaminia, altra figlia		*La Signora Maria Anna Puttler.*
Lisetta, cameriera .		*La Signora Marie Jermoli.*
Cecco, servitore di Ernesto. . .		*Il Signor Leopoldo Dichtler.*

Die Handlung dieser, mit Decorationen, Ballets, Aufzügen ꝛc. reich ausgestatteten und von vielen Componisten[4] benutzten Oper, welche Zinzendorf mit den wenig erbaulichen aber zutreffenden Worten abfertigt »*Le sujet est une farce pour la populace et pour les enfans*«, ist folgende:

Ecclitico, der sich für einen Astronomen ausgiebt, erfreut sich einer Anzahl gläubiger Schüler. Auch ein gewisser Buonafede will von dessen Weisheit profitiren. Dieser ist reich und hat zwei heirathsfähige Töchter, Clarice und Flaminia, die sammt dem Kammermädchen Lisetta von ihm mit Strenge behandelt werden. Der Astrolog beabsichtigt, es durch List dahin zu bringen, daß Buonafede selbst, ohne es zu ahnen, seine Zustimmung zur Verheirathung der Genannten giebt. Clarice bestimmt er für sich selbst, Flaminia für seinen Freund den Cavalier Ernesto, das Kammermädchen für Cecco den Diener des Buonafede. Ecclitico hat unerwartet leichtes Spiel; er weiß seinem Opfer durch ein großes dazu eingerichtetes Telescop allerlei Erscheinungen im Monde, bei denen die Frauen die Hauptrolle spielen, vorzugaukeln. Buonafede sieht und glaubt Alles und selbst, als Ecclitico versichert, ihn und sich selbst durch einen Trunk in den Mond versetzen zu können, geht er auch in diese Falle, trinkt, schläft ein und wird im Schlaf durch Ecclitico's Leute in dessen phantastisch dazu hergerichteten Garten getragen, wo er beim Erwachen auch richtig sich im Monde zu befinden wähnt. Ecclitico als Ceremonienmeister empfängt ihn, Tänzerinnen umgaukeln ihn, herrlich duftende Blumen entquillen der Erde, Musik tönt

---

3 *Il Mondo della Luna, drama giocoso in tre atti, rappresentato sul teatro d'Esterház all' occasione degli felici sponsali de Signore Nicolò, conte Esterhazy di Galantha, figlio di S. A. S. e la Signora Contessa Maria Anna Weissenwolf, L'estate dell' anno 1777.*

4 Avendano (Neapel 1732), Galuppi (Italien 1750), Piccini (Neapel 1762), Gaßmann (Venedig 1765), Paisiello (Neapel 1773), Astaritta (Venedig 1775).

aus jedem Gebüsche und schließlich erscheint in der Person des verkleideten Cecco die Majestät des Mondes, welche die ebenfalls verkleidete Lisetta zu sich auf den Thron erhebt. Buonafede ist entzückt und wünscht auch seine Töchter im Monde zu sehen. Auch diese erscheinen, begleitet von dem als Hesperus verkleideten Ernesto. Die Majestät befiehlt nun, daß mit Zustimmung Buonafede's Ecclitico die Clarice, Ernesto deren Schwester Flaminia sich zur Frau wählen sollen, die Majestät selbst behält sich die Throngefährtin Lisetta vor. Der Akt der Verbindung wird geschlossen und zu spät entdeckt Buonafede endlich daß alles nur Gaukelei war. Er bereut wohl seinen Wahn, vergibt aber großmüthig und alle preisen den Mond, durch dessen Macht ein so gutes Ende herbeigeführt wurde.

Die genannte Marionetten-Oper bietet dem Maschinisten und Decorateur einen überreichen Stoff, Witz und Geschmack daran zu erproben. Es ist schwer zu begreifen, wie die kleine Bühne Raum fand zur Entfaltung dieser Masse von Gruppen, wenn es auch nur Marionetten waren. Der beschreibende Text der Handlung ist ungenießbar; noch tiefer steht alles, was den Solo-Figuren singend und sprechend zugetheilt ist. An Arien, Arietten, mehrstimmigen Singstücken und Chören ist kein Mangel, die Musik selbst aber ging verloren. —

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

1 Symphonie (a. 31), in Abschrift vorhanden und aufgeführt (Nr. 32, Autograph, ist schon erwähnt).

3 Clavier-Sonaten (f. 13—15) im Druck erschienen.

1 Regina coeli (m. 18) in Abschrift vorhanden.

Im Jahre 1778 verbreitete sich in England das Gerücht, daß Haydn gestorben sei. Burney zog darüber Erkundigungen ein bei Sir Robert Keith, dem damaligen englischen außerordentlichen Bevollmächtigten am österreichischen Hofe, der nicht nur die Aussage widerlegte, sondern Burney auch das Material lieferte zu einer kurzen Lebensbeschreibung Haydn's, die ihm sein deutscher Secretär verschaffte und die Burney in seiner Geschichte der Musik benutzte.[1] Es war dies zweifellos der gleichzeitig in dem schon erwähnten Werke „Das gelehrte Österreich", Bd. I. erschienene Aufsatz, welcher Haydn's autobiographischen Skizze entnommen war.

1 *A general History of music, vol. IV. p. 599 ff.*

Im ersten Bande (S. 201) wurde der zwei großen Brände gedacht, die Eisenstadt in den Jahren 1768 und 76 größtentheils zerstörten. Im J. 1768 währte der Brand zwei volle Tage, 2. und 3. August; das Franciscaner- und Frauenkloster wurden in Asche gelegt und blieben nur 19 Häuser und die Stadt-Pfarrkirche unversehrt. Am 17. Juli 1776 fielen dem Brande 104 der neu aufgebauten Häuser zum Opfer.[1] Das Feuer wüthete namentlich in der oberen und unteren Pfarrgasse, welcher Theil daher auch fortan die Brandstatt genannt wurde. Griesinger bemerkt:[2] „Zweymal betraf ihn (Haydn) der Unfall, daß ihm sein Haus in Eisenstadt abbrannte, und jedesmal ließ es der Fürst wieder aufbauen; einige Haydn'sche Opern und andere Compositionen wurden dabey ein Raub der Flammen, und es existirt schwerlich noch eine Copie davon". An anderer Stelle[3] wird der erste Brand irrthümlich ins J. 1774 verlegt und *Le Breton*[4] damit berichtigt, daß nur der Dachstuhl des Hauses abbrannte. Der Fürst sorgte übrigens dafür daß nach dem zweiten Brande mit Hülfe Pleyel's, dem Schüler Haydn's, der damals bei ihm wohnte, die ganze Einrichtung in der früheren Weise wieder hergestellt wurde. Dieses noch heute bestehende Haus befindet sich in der unteren Stadt, Klostergasse Nr. 84 unweit dem Franciskanerkloster. Es besteht aus dem Erdgeschoß und einem Stockwerk mit vier Fenster Gassenfront und macht innen und außen einen freundlichen Eindruck. Die Fenster des rückwärtigen Theils sind dem Schloßpark zugekehrt und hier, in abgeschiedener Ruhe, mag Haydn wohl oft, den Blick auf das üppige Laubwerk mächtiger Bäume gerichtet und dem Sange zahlloser Singvögel lauschend, sich in erhöhter Stimmung dem Zuge seiner Phantasie hingegeben

---

1 Wiener Diarium 1768 (Nr. 63) und 1775; Gedenkbuch der Pfarre und Stadtkirche.

2 Biogr. Notizen S. 24.

3 Allg. Mus.-Ztg. Bd. XIII. S. 150.

4 *Notice historique sur la vie et les ouvrages de J. Haydn. p. 25.* Le Breton, ebenfalls den Verlust der Manuscripte bedauernd, sagt weiter: „Nur einen Verlust konnte er (Haydn) nicht verschmerzen, die Partitur seiner Armida, die er all' seinen Opern vorzog. Pleyel aber entschädigte ihn dadurch, daß er ohne sein Wissen alle werthvollen Partituren copirt hatte". Le Breton klagt hier ohne Noth: Die Armida fällt erst ins Jahr 1784 und auch das Autograph der Oper liegt wohlerhalten in der Bibliothek der *Sacred Harmonique Society* in London.

haben. Der Contrast mit seinem langen und angreifenden Aufenthalt in Esterház, wo er der Unruhe musiktreibender Nachbarn preisgegeben war und ihm nur wenig Zeit zur eigenen Arbeit übrig blieb, war groß genug, um ihm die kurze Ruhe in dem überdies so gesunden Eisenstadt doppelt wohlthuend empfinden zu lassen.

Nach dem Ausweis des Steuerbuchs war Haydn gleich den übrigen „Abbrandlern" (vom Feuer Beschädigten) vermöge k. Resolution von der Contribution (Militär- und Stadtsteuer) seit 1776 befreit. Zu dieser „Hofstatt Schanzung" gehörten auch mehrere Joch Äcker, Viehtrifft und Waldung, und ein kleiner, hinter dem Spital in der Vorstadt gelegener Küchengarten. Hier stand auch ein kleines, aus Brettern leicht aufgezimmertes Gartenhäuschen. Eine Stiege führte in den obern Theil und von hier aus übersah man weithin das vorliegende Feld. In diesem Tusculum, das noch heute, mit Epheu umrankt und von Obstbäumen beschattet, erhalten ist, dürfte wohl Haydn, fern vom Hofgetriebe und aus dem Bereich seines keifenden Hausdrachens, wonnige Stunden verlebt haben. Wie gerne möchte man die Entstehung so mancher Composition aus jener Zeit in dies Häuschen verlegen, aber der Meister blieb stumm; wahrscheinlicher dürfte es sein, daß er hier, im Anblick der belebenden Natur ringsum, überhaupt nur seinen Geist auffrischte. Die geschäftige Fama hat bis in die neueste Zeit in diesem Bretterhäuschen Haydn's große Messen aus den 90er Jahren und ähnliche spätere Werke entstehen lassen und die innere Einrichtung der winzig kleinen Hütte mit besonderer Vorliebe ausgestattet. Canapé, Sesseln und ein kleines Clavier fehlen nicht; die Wände zieren Partitur-Abrisse, Lieder-Concepte, selbst die Canons sind nicht vergessen, mit denen er als Greis sein Zimmer im eigenen Hause in Wien ausschmückte. All diese Herrlichkeiten zerstört ein Grundbuch: Haydn, durch Feuerschaden gewitzigt, verkaufte am 27. Weinmonat (Oct.) 1778 Haus, Gründe und auch den Garten sammt dem bescheidenen Asyl an den fürstlichen Buchhalter Anton Liebscheidl um Zweitausend Gulden.[5] —

---

[5] Eine Abschrift des noch vorhandenen Kaufbrief-Contract verdanke ich der zuvorkommenden Bereitwilligkeit des im J. 1875 verstorbenen Bezirksrichters, Herrn L. Pregardt.

Wir haben früher gesehen daß Haydn im J. 1775 sein Oratorium „Tobias" in einer Akademie der Tonkünstler-Societät aufführte. Er beabsichtigte nun, diesem Verein als Mitglied beizutreten. In seiner Eingabe, vorgelegt in der unter dem Präsidium des Hofkapellmeisters Bonno abgehaltenen Sitzung am 15. Nov. 1778 ersucht er demnach „in Ansehung seiner sich schon erworbenen Meriten um Aufnahme in die Societät, wie auch um Nachsicht des, ihm als einem Auswärtigen (nicht in Wien ansässigen) zu erlegen kommenden Beitrags-Capital pr. 300 Gulden, wogegen er sich noch erbietet, künftighin auf allmaliges Verlangen der Societät ein Oratorium, Cantate, Sinfoni oder Cori rc. zu den musikalischen Societäts-Academien zu componiren". Dieses Gesuch wurde Haydn sofort bewilligt „wegen seiner schon wirklich geleisteten, hauptsächlich aber vermög seinem Anerbieten (worüber er einen Revers einzulegen) noch fernerhin zu leistenden Dienste". Zugleich versichert die Societät „daß die Forderung in Betreff seines Reversmäßig einzulegenden Anerbietens niemalls indiscret seyn werde". — Die Zumuthung, sich schriftlich zu binden, der Societät jederzeit nach deren Gutdünken mit seinem Talent aufzuwarten, war selbst dem sonst so herzensguten aber nach Umständen auch ebenso reizbaren Haydn zu stark. In einem entrüsteten Schreiben an Thaddäus Huber, Secretär der Societät, verwahrt er sich gegen deren Forderung und verlangt seine schon bewirkte Einlage zurück, indem er seine Aufnahme annullirt, aber trotz der Unbill die ihm widerfuhr, sich gleichzeitig freiwillig anheischig macht, auch ferner „wenn es anderst Zeit und Umstände mir erlauben werden, für die Wittwen verschiedene *pièçen* Neu und unentgeltlich zu verfassen". Die ganze Angelegenheit wurde dann in einer am 22. Febr. 1779 abgehaltenen Sitzung mit lakonischen Worten als abgethan erledigt.

Der Brief an den Secretär der Societät folgt hier unverkürzt:[1]

Estoraz den 4. Febr. 1779.

Wohl Edel gebohrner, insonders Hochgeehrtester Herr!

Aus Dero Zuschrift vom 18. Jenner 1779 habe ich unter anderem, daß man einer Hochlöbl. *Societät* [illegible], und einen angelegten *revers* [illegible] [illegible] [illegible] solle, in Ermangelung dessen aber die Bekanntung einer in [illegible] [illegible] meiner schon beschehenen Aufnahme mit

---

1 Haydn's Brief wurde zuerst von Dr. Ed. Hanslick in den „Signalen f. d. musikal. Welt", 1863, Nr. 47 veröffentlicht.

meiner Verwunderung veranlaßen. Der, daß mich eine Gesellschaft, welche meine Compositionen und öffentlichen Vorgänge, Oratorien, Cantaten, Chöre, Symphonien etc. [illegible] an- und aufgenommen, mißvergnügt sie zu verlassen, folgender Ursachen, gewaltsam ich der vermuthl. gehaltenen Sessions der meiner Behauptung auch, in Gegenwart des Herrn Kapellmeister v. Brenner, Herrn v. Starzer und übrigen Kunstfreunden Münzen wider diesen in einigen Stücken, und verschiedenen andern Gesangsarten darüber verschiedene, mit gütlich beigelegter Verhaltung, wie daß ich zu Eisenstadt so außerordentlichen Proceßen, und zu deren Beförderung wenigstens gegen die dem Monat des Jahres hindurch von allhier haben würde, folglich während dieser Zeit meinem allergnädigsten Fürsten und Herrn dem ohne größtentheils Dienst nicht leisten können, bedenken, daß ich einen andern mit diesen bisher gefälligen Nachsehen wenn es die Zeit und Umstände mit erlauben werden: diesen andern anstatt mir allen obigen ausgelegten Unkosten beständigst entschädigen wolle, worauf einhellig Sicht mein [illegible] gefälliger, und das Ihnen meinen Nachsehen gegründen wurde: [illegible] die beßen wurde mir an der Zeit bekräftigen, um in der That aufgenommen [illegible] lese, der Gott bekannt ist [illegible] gefällig in Gegenwart der ganz. Versamm zu klagen, weil man mir entrüstlich sagte, daß jetzt der Gott dispensiert ist, der Deutschen seine Gnädigkeit habe. Ich klage der Gott, wenn alle ihre Kräfte aufgeboten — Man gratulirte mir, — ich sagte in aller Unterthänigkeit meinen Dank für Nachsicht: Jemand bitte den beiden Feuerbrunn die ganze Suite von einem Freudenfeuer Notorie profanirt und dem Neu aufgenommenen Mitglied die Kräfte seiner ihrer beschwerten Aufnahmen gegeben werden, allein die Zahl der alten Gesellschaft wegen meiner nicht getroffen werden: Antwort —

Klingt diese Klarheit, aber der ingenuous discrete Vorgehen meiner Gesellschaft daß von der Gesellschaft-Stadt, aber von der Mißgunst einiger Herrn Mitglieder ab, aber es Klarte mit der Zeit, und vielleicht verstand von diesen abhängen, so die allerwenigste Klarheit in die Composition haben, letzte Klarheit als das indirecte für diesen zum Verfolg die Oratorium für ein dem Nachsicht suchen, ich möchte als mit Zwang einer für diese Rede gebildeten Indisposition für alle discretede Oratorium in plurali verfallen, so wie, so machte die mehrere Tiefe und ganze Dimension gemeinsam mit meiner Ausführung nicht gern, und Klarheit so wie man mit dem dermaßen darüber sicher können, und warum? vielleicht darum, weil ich einer Gesellschaft Nachsicht schuldig, einzugestehen gerne Fürst, und Herrn verschuldet habe? Vielleicht darum, weil ich die Nachsichtige sie? bei mir heißt so diese Zeit war gerne anwendig, diese Verbote denen Jemandigen in dieser Suite nützt: Ich sie denn meine wenige Musik nur [illegible] zu einbringlich, wenn ihnen der Vorhalt nicht, so sind sie ich ist in allen Umständen hier Kinder gegeben, mit erlaubten nützen nützlich Vorsicht.

Meine Herren! Ich sie ein Mann von so vieler Empfindung, als bei so schwierig der Gründe sehr entgegnet kann vermisst zu werden: Sie haben Kinder, und sie in ihrer Wissenschaft der Composition sollen diese Hauptsache Zuhörer: Kann mich das Gemüth, und die Seele kann, wenn man diesen Sinnen trauen, und ich Vorbereitung verwenden will. Ich sind

Diesen mir geschänkten Achtung per 300 fl. betrachte ich als ein sehr nothwendiges Wider-Vergeltungs-Recht, indem ich der *Societät* dafür 1000 fl. durch meinen Neu und unentgeltlichen *Ritorno di Tobia* verschaffte. Gott der allzuweiseste Versorger aller unser wird mich, und mein Weib durch meinen allergnädigsten Fürsten und Herrn hierinfalls schätzen, besonders, da ich überzeugt bin, daß die mindeste Person in Hochfürstl. Esterhazy'schen Haus eine hinlängliche *pension* bisher erhalten hat. Es wird demnach am 15ten dieses Fürst Esterhazyscher Herr Inspector v. Kleinrath in Namen meiner erscheinen, welchem eine Hochlöbl. *Societät* meine 368 fl. 10 kr. in eben jener Münze zurückbezahlen wird.

Ich aber werde trachten, unerachtet eines so drohenden rauhen Verfahrens, wenn es anderst Zeit und Umstände mir erlauben werden, für die Wittwen verschiedene *piècen* Neu und unentgeltlich zu verfassen. Der ich übrigens bin mit ausnehmender Hochachtung meines hochzuehrenden Herrn

Dienstfertigster Diener

Josephus Haydn. m. p.
Kapellm. Meister.

Im Jahre 1781 fand sich die Societät aber dennoch veranlaßt, Haydn zu ersuchen, zur beabsichtigten Wiederaufführung seines „Tobias" Änderungen in der Partitur vorzunehmen, worauf Haydn erwiderte: „Wenn ihm die Societät Benefice-Billetten oder eine andere *Bonification* für seine Mühe und Spesen versichern würde, er sowohl die Symphonie als Chori abzukürzen und auch die Proben und Productionen selbst zu dirigiren übernehmen wollte, indem er sich schmeichelt, daß die Societät seiner großen Bekanntschaften und allgemein guten Rufes wegen schon um 100 Dukaten mehr einnehmen könnte". — Was that nun die Societät? In der Sitzung vom 25. Oct. lehnte sie, „diesen Prätensionen wegen künftigen Folgen auszuweichen", Haydn's Anerbieten „aus Abgang einer Altistin" ab und gab dafür Hasse's Oratorium »*Elena*«. Die Aufführung des „Tobias" kam jedoch drei Jahre später zu Stande und Haydn componirte zwei neue Chöre hinzu (vergl. S. 70).

Wie die Societät ihr Vergehen gegen Haydn gut machte und dieser ihr ein edler Retter wurde, werden wir im Schlußbande hören. —

Bei Haydn's sechster, der sogenannten Kleinen Orgelmesse B-dur (I. 6) müssen wir uns in Betreff des Datum an die Auflagstimmen in Göttweig halten, wo das Werk in 1778 aufgeführt wurde.

Das Autograph, dem die Jahreszahl fehlt, trägt die Be-

zeichnung: *Missa brevis Sti Joanni de Deo.* Kurz, ansprechend, leicht ausführbar und mit kleiner Besetzung ist sie in katholischen Kirchen besonders beliebt. Das allerdings grausam zusammen gedrängte *Gloria* hat Haydn's Bruder zur beliebigen Benutzung umgearbeitet. Es trägt die Aufschrift: *Gloria del Sig. Giuseppe Haydn, prolungato dal suo fratello Michaele Haydn.* 16. Juli 1795. In Haydn's thematischem Hauptkatalog ist diese Messe zweimal verzeichnet: einmal mit den zwei Anfangstakten, das andermal mit dem 3. und 4. Takt beginnend, welcher Irrthum in allen Abschriften dieses Kataloges getreulich beibehalten wurde.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

2 Symphonien (s. 33. 34) in Abschrift erschienen.

1 Il maestro e lo scolare, *variazioni a quattro mani per un clavicembalo* (k. 2).

Haydn's ursprünglich für die Hofoper in Wien bestimmte Oper *La vera costanza* (Die wahre Beständigkeit) gelangte endlich im Frühjahre 1779 in Esterház zur ersten Aufführung.[1] Das bei Kurzböck in Wien gedruckte Textbuch[2] nennt uns folgende Mitwirkende:

Rosina, pescatrice virtuosa e di spirito	*La Sigra. Barbara Ripamonti.*
Conte Errico, giovine volubile e stravagante, sposo segreto di Rosina	*Il Sig. A. Totti.*
Villotto, villano ricco ma sciocco, destinato sposo di Rosina	*Il Sig. Benedetto Bianchi.*
Il Marchese Ernesto, amico del conte	*Il Sig. Vito Ungricht*
La Baronessa Irene, zia del conte, amante d'Ernesto	*La Sigra. Cath. Poschwa.*
Lisetta, cameriera della baronessa, amante non corrisposta di Masino	*La Sigra. Marianna Zannini.*
Masino, capo de' pescatori, fratello di Rosina	*Il Sig. Leopoldo Dichtler.*

[1] Daß Kaiser Joseph zugegen war, wie Dies (S. 57) und Andere behaupten, ist ungegründet erwiesen; er scheint überhaupt nie Esterház besucht zu haben, was um so mehr auffallen muß, da er in Wien sehr häufig den Fürst bei der verwittweten Fürstin getroffen. Zinzendorf erwähnt dessen wiederholt, z. B. 1772, 13 Dec. »De la chez la Prsse Esterhazy ou il y avoit beaucoup de monde; l'empereur y resta jusqu'a minuit.«

[2] *La vera costanza, dramma giocoso per musica da rappresentarsi al teatro d'Esterhaz la primavera 1779.*

Als Verfasser des Libretto ist Francesco Puttini genannt, ferner der seit Mitte 1778 angestellte, schon früher (S. 8) genannte Dekorationsmaler Pietro Travaglia. In Signora Ripamonti begrüßen wir eine neue und nicht unbedeutende Sängerin, die in der Hauptrolle auch hervorragend bedacht ist. Sie war schon im Sommer 1778 in Piccini's »*l'Astratto*« aufgetreten, in welcher Oper sie zwei Rollen übernommen hatte. Die damals beliebtesten Nummern der Oper erschienen später in Stich bei Artaria. Die Handlung läßt sich in folgendem dürftigem Abriß zusammen fassen:

Baronesse Irene, begleitet von ihrem Kammermädchen Lisetta und dem Marquis Ernesto, begeben sich auf die Reise, um eine gewisse Rosine, eine geistig begabte Fischerin, die heimlich mit dem Grafen Errico, einem Freunde des Ernesto, verlobt ist, aufzusuchen und sie an den reichen aber beschränkten Bauern Villetto zu verheirathen. Nach glücklich überstandener Seefahrt landen die Reisenden an einer Küste und finden die Gesuchte unter ihren Genossen. Rosina sträubt sich gegen die ihr aufgedrungene Heirath und wird dabei von ihrem Bruder Masino, Haupt des Fischervolkes, unterstützt. Villetto aber zeigt sich um so williger zu einer Verbindung mit Rosina und vergebens suchen Errico den Bauern, und die Baronin den Grafen von Rosine abwendig zu machen. Ernesto liebt seine Tante, diese aber will von seiner Zuneigung nur dann etwas wissen, wenn Rosina dem Villetto die Hand reicht. Irene und Ernesto nehmen nun zu Intriguen ihre Zuflucht, in Folge dessen Rosine mit ihrem geheim gehaltenen Söhnchen des Grafen entflieht. Nach langem Suchen wird sie in einer Bauernhütte entdeckt. Graf Errico, durch einen von der Baronin gefälschten Brief irre geführt, wirft Rosina Untreue vor, doch die Wahrheit kommt zu Tage, die Baronin giebt endlich nach und drei Paare — Irene und Ernesto, Rosina und Errico, und Lisetta und Masino reichen sich die Hände zum ewigen[3] Bunde.

Die Oper wurde 1785 in Preßburg in deutscher Übersetzung von Girzik von der Kumpf'schen Gesellschaft des Grafen Erdödy auf dem gräflichen Theater und im Schauspielhause aufgeführt;[4] ferner in Brünn im Januar und November 1792.[5] In Wien

---

3 Was es mit der in 1879 in Paris aufgefundenen autographen Partitur für eine Bewandtniß hat, vermag ich nicht zu erklären. Haydn stand in lebhaftem Verkehr mit Paris und mag seine Oper dahin geschickt haben. Die Partitur soll am Schlusse die Jahreszahl 1785 tragen, ein bei Haydn, soviel mir bis jetzt bekannt ist, nur ein einziges Mal (1790) vorkommender Fall. Daß die Oper schon 1776 fertig war, sahen wir früher. Nach Otto Jahn befände sich das Autograph in der Privat-Bibliothek des Großherzogs von Weimar.

4 Gothaer Theater-Kalender 1787, S. 201; 1788, S. 195.

5 „Gessel weniger als wir der schönen Musik wegen erwarteten, doch

kam die Oper im Frühjahre 1790 auf dem neu erbauten Theater der Vorstadt Landstraße zur Aufführung. Haydn war zugegen und berichtet über die Vorstellung in einem Briefe an seine verehrte Freundin, Frau von Genzinger; der Brief ging verloren. *La vera costanza* wurde 1791 in Paris im Theater *Monsieur* unter dem Titel *Laurette* gegeben, *opera comique en trois actes, imité de l'Italien par Mr. Dubuisson* (gest. Partitur bei Siebert). Gerber erwähnt Laurette als eine von Haydn 1791 für Paris componirte Oper. Fétis corrigirt ihn dahin, daß die Oper nur ein *Pasticcio* sei, aus verschiedenen Werken Haydn's zusammengetragen. Wir können ihm mit seinen eigenen Worten entgegnen: *c'est une erreur*. Laurette besteht fast vollständig aus Nummern von *La vera costanza*, nur in anderer Reihenfolge gegeben; als Einleitung ist die Ouverture zu Armida gewählt.

Am 26. März 1779 wurde das Ehepaar Polzelli auf zwei Jahre in die fürstliche Musikkapelle aufgenommen — ein Engagement, das für Haydn verhängnißvoll wurde. Antonio Polzelli, gebürtig aus Rom, war Geiger und in schon vorgerücktem Alter; Luigia[1] seine Frau, eine geborene *Moreschi* aus Neapel, hatte einen Mezzo-Sopran von gewöhnlichem Umfang. Sie zählte damals 19 Jahre und war, ohne gerade schön zu sein, doch von sehr einnehmendem Wesen. Ein schmales, längliches Gesicht von dunklem Teint belebten dunkle lebhafte Augen; Brauen und Kopfhaare waren kastanienfarbig; der Körper war von mittlerer Größe und zierlichem Wuchs.[2] Nach ihrem Repertoire läßt sich auf den Grad ihrer Leistungen schließen: sie gab Rollen zweiten Ranges in Opern von Anfossi, Sarti, Gazzaniga, Salieri, Traëtta, Righini, Cimarosa und Haydn. Auch ihr Gehalt,[3] verglichen mit dem anderer Sängerinnen, deutet auf nur bescheidene künstlerische Leistungen.

Dem Fürsten scheinen Beide nicht behagt zu haben, denn sie erhielten noch vor Ablauf ihres Engagements, Ende Dec. 1780, ihre Entlassung, doch wurde ihnen die Gage für die noch

---

machte es wohl auch nur an der Vorstellung liegen" (14. Jan.). „[illegible]" (13. Nov.). Journal d. Luxus u. d. Moden 1792. S. 128.)

1 Ihrer wurde vorübergehend schon Bd. I. S. 197 gedacht.

2 Signalement eines ital. Passes.

3 Sie bezog jährl. 100 [illegible] — 465 Gulden 20 kr.; ebensoviel ihr Mann.

fehlenden zwei Monate voll ausbezahlt.[4] Als diese Zeit zu Ende ging wurden sie aber dennoch mit dem bisherigen Gehalt beibehalten und blieben bis zur Auflösung der Kapelle (1790), obwohl der, wie es scheint, immer kränkliche Mann keine Dienste verrichten und daher auch nicht im Verzeichniß der ausübenden Musiker erscheint. Ihr Fürsprecher war ohne Zweifel Haydn, den eine heftige Neigung zu der Sängerin erfaßt hatte. Er studirte ihr, gleich den übrigen Sängerinnen, ihre Rollen selbst ein und verschaffte ihr nach der Auflösung der Kapelle Engagements auf kleineren italienischen Bühnen (Piacenza, Bologna), „weniger der Gage als der fortwährenden Übung halber", wozu ihr Haydn gute Rollen und „einen guten Meister wünscht, der sich dieselbe Mühe geben wird wie dein Haydn".[5]

Wie dein Haydn! — hier stehen wir vor jener Reihe von Prüfungen die Haydn bevorstanden und denen er sich nach jahrelangen Kämpfen, von seinem Wahne endlich geheilt, glücklich entwand. Er hatte an seinem Weibe die Hölle im Hause, der Sängerin war ein ähnliches Loos in ihrem Manne beschieden — kein Wunder daß die Herzen sich zusammen fanden und gegenseitig Trost suchten. Es fehlte jedoch der rechte Boden zu wahrer, fesselnder Neigung. Bei all' seinen glühenden Betheuerungen ewiger Liebe vermissen wir in Haydn's Briefen jene Zeichen höherer Achtung und Werthschätzung, ohne welche ein dauernder Herzensbund nicht denkbar ist.[6] — Die Sängerin verstand es nur zu gut, Haydn's Glut sowohl als seine Güte auszunutzen. Fast jeder seiner Briefe aus London[7] spricht davon, daß er ihr Geld schickte, oder schicken wird, bedauernd ihr nicht ausgiebiger helfen zu können. Doch möge sie Geduld haben mit einem Manne, der bis jetzt über seine Kräfte gearbeitet hat und dennoch trotz allen Fleißes nichts besonderes erreicht habe; der nur wenig, fast nichts von seinen Mühen genieße und mehr für Andere als für sich lebe. Sie solle bedenken daß er ihr in kaum Jahresfrist über 600 Gulden geschickt habe, wobei er noch

4 Ein Vorschuß von 50 Gulden war ihnen kurz nach ihrer Anstellung [illegible] worden.

5 *Un buon Maestro chi si darà l'istessa pena, come il tuo Haydn.*

6 Ein ähnlicher Fall aus Haydn's Leben, zur Zeit seines Londoner Aufenthaltes wird obige Herzensfrage erst ins richtigere Licht stellen.

7 Die Correspondenz wurde italienisch geführt.

ihren älteren Sohn erzieht und ganz erhält, bis er sich sein Brod selbst verdienen könne. Auch daran möge sie denken, daß er sich nicht mehr so ermüden kann wie die vorhergehenden Jahre, da er anfange alt zu werden und ihn allmählig das Gedächtniß verlasse, daß er daher nicht mehr ein Übriges verdienen kann.

Beide, Haydn und die Polzelli, rechneten damals noch auf eine endliche Vereinigung; jedes wartete nur auf den Tod der andern Ehehälfte. Und als wirklich der Tod des alten Polzelli erfolgte, schreibt Haydn: „Theure Polzelli, vielleicht wird jene Zeit kommen, welche wir uns so oft herbeigewünscht haben, daß vier Augen sich schließen würden. Zwei haben sich geschlossen, aber die andern zwei — je nun, wie Gott will". Dennoch weiß Haydn sich auch mit dem Gedanken vertraut zu machen, daß die Polzelli einen Andern vorziehe, doch soll sie ihm dies zuvor anzeigen, „damit ich ihn dem Namen nach kenne, der so glücklich sein wird, dich zu besitzen." Und während er, ohne zu wissen warum, tagelang von Melancholie befallen war, betheuert er, daß er vielleicht niemals mehr in so guter Laune sein werde, als er es bei ihr, seiner lieben Polzelli gewesen war. „Du lebst und webst immer in meinem Herzen; nie, nie werde ich deiner vergessen".* — Als man Haydn nach London berichtet, daß die Polzelli in Wien das ihr von Haydn geschenkte Clavier verkauft habe, will er es nicht glauben und sagt nur: „Siehe, wie sehr man mich deinethalben serviert" (*vedi come mi seccano per via di te*). Noch weniger will er es zugeben, daß sie sogar übel über ihn geredet habe. Statt eines Vorwurfes schreibt er ihr: „Gott mög dich segnen, ich verzeihe dir alles, da ich weiß daß die Liebe aus dir sprach. Sorge für deinen guten Ruf, ich bitte dich, und denke manchmal an deinen Haydn, der dich schätzt und zärtlich liebt und der dir ewig treu sein wird." Auch nach Bologna, wohin sich die Polzelli mit ihren zwei Söhnen begeben hatte, folgt ihr Haydn's Liebe — und sein Geld. Er beabsichtigte sogar nach seiner ersten Londoner Reise selbst nach Italien zu reisen um sie zu sehen. Bis dahin aber versichert er sie abermals: „Ich schätze dich und liebe dich wie am ersten Tage und bin immer betrübt, wenn ich nicht im Stande bin, mehr für dich zu

* *O cara Polzelli, tu mi stai sempre nel core, mai, mai mi scorderò di te.*

thun. Doch habe Geduld, vielleicht kommt jener Tag, an dem ich dir zeigen kann, wie sehr ich dich liebe."

Aber dieser Tag wollte nicht kommen, selbst dann nicht, nachdem das beiderseitige Hinderniß durch den Tod des Polzelli und der Frau Haydn's behoben war. Im Gegentheil finden wir statt einer Vermählung folgendes, von Haydn am 23. Mai 1800 ausgestellte Document, das ihm die Sängerin kurz nach dem Tode seiner Frau (gest. 20. März) herauspreßte:

Io qui in fine Sottoscritto prometto alla Signora Loisa Polzelli (in caso ch'io pensasse di rimaritarmi) io nissuna altra prenderei per mia moglie, che Suddetta Loisa Polzelli; e se io resto vedovo, prometto alla Suddetta Polzelli di lasciar dopo la mia morte ogni anno una pensione di tre cento fiorini, cioè 300 fl. in monetta di Vienna durante sua vita, in valore da ciaschedun Giudice io mi sottoscrivo

Joseph Haydn

Maestro di Capella di S. Alt. il Principe

Vienna ai 23. di Maggio 1800. *Esterhazy*[9]

LS

Es folgt dann im August aus Eisenstadt ein Brieschen, mit dem er ihr bis zu seiner Ankunft in Wien einstweilen einiges Geld schickt *per l'affitto di casa*, und endlich noch geschieht ihrer eine letzte Erwähnung in einem Briefe Haydn's an ihren Sohn, dat. Eisenstadt, August 1802: ... „ich hoffe, daß auch deine Mama sich wohl befindet, alles schöne an Sie."

Den weiteren Verlauf dieser leidigen Liebes-Affaire zu verfolgen müssen wir neue Wege einschlagen, zunächst Haydn's erstes Testament, dat. 5. Mai 1801. Haydn bestimmt darin der Polzelli 100 Gulden, 6 Wochen nach seinem Tode auszuzahlen; außerdem jährlich 150 Gulden auf Lebensdauer. Obige An-

---

9 Document:

Ich, der hier Unterfertigte verspreche der Signora Loisa Polzelli (im Fall ich gesonnen sein sollte) mich wieder zu verheirathen, keine andere zur Frau zu nehmen als genannte Loisa Polzelli, und wenn ich Witwer bleibe, verspreche ich genannter Polzelli, ihr nach meinem Tode eine lebenslängliche Pension von drei hundert Gulden, d. i. 300 fl. in Wiener Münze zu hinterlassen. Rechtsgültig vor jedem Richter unterfertige ich mich

Joseph Haydn

Wien, am 23. Mai 1800. Kapellmeister i. Hoheit des Fürsten Esterhazy

weisung aber auf 300 Gulden erklärt er „für Null und nichtig, weil so viele meiner armen Anverwandten bei größerer Abgabe zu wenig erhielten. Endlich, die Polzelli soll also mit obigem jährlichen Vermächtniß von 150 Gulden zufrieden seyn". — Im zweiten Testament (1809) werden der Polzelli § 33 nur die jährlichen 150 Gulden zugewiesen; nachdem sie sich aber auf obiges Document berief, hatte es von diesem Paragraph von gerichtswegen sein Abkommen, doch wußte sich Haydn's Universal-Erbe mit ihr ein für allemal mit einer Geldsumme abzufinden, so daß sie bei Abschließung der Erbschaftsangelegenheit (1816) die schriftliche Erklärung abgab „daß sie über die erhaltene Befriedigung keinen Anspruch mehr an die Haydn'sche Verlassenschaft zu stellen habe".

Luigia Polzelli heirathete noch vor Haydn's Absterben den Sänger Luigi Franchi, mit dem sie sich bis 1815 in Bologna aufhielt. Im J. 1820 reiste sie mit ihm von Cremona aus nach Ungarn;[10] sie starb 1832 im 82. Lebensjahre in dürftigen Umständen in Kaschau.[11]

Daß die Polzelli (wie oben erwähnt) mit ihrem Manne nicht glücklich lebte, erfahren wir durch eine Äußerung Haydn's in einem Londoner Brief. Er spricht darin von ihrer Schwester (Christine Negri), die damals als Sängerin an der Oper im Pantheon angestellt war und „schon lange Zeit von ihrem Manne, dieser Bestie", getrennt lebte. „Sie ist eben so unglücklich wie du es gewesen bist und sie erweckt mein Mitleid". Im März 1791 schreibt er weiter: „Du hast gut gethan, ihn in's Spital bringen zu lassen, um dein Leben zu erhalten". Und im August: „Was deinen armen Mann betrifft, sage ich dir daß die Vorsehung wohl daran gethan hat, dich von einer schweren

[10] Ein Brief an ihren Sohn ist aus dem ungarischen Städtchen Komor, Comitat Saros datirt.

[11] Fétis (*Biogr. univ. des Musiciens*) setzt den Tod der „Polzelli" ins J. 1790 und nimmt denselben als den eigentlichen Beweggrund an, der Haydn's Reise nach London veranlaßte. Carpani (p. 222) geht noch weiter, indem er sagt, daß Haydn zur Zeit des Todes der „Polzelli" eine Einladung nach Paris erhielt, daselbst die *Concerts spirituels* zu dirigiren &c. (also etwa in 1792). — Gegen Griesinger und Dies scheint Haydn seines Verhältnisses zur Polzelli nie erwähnt zu haben. (Bei Dies steht der Name „Polzelli" nur einmal bei Erwähnung des Testamentes.) Auch die Söhne führt nur Dies einmal an unter dem Verz. der Schüler Haydn's als „zwey Gebrüder Polzelli".

Bürde zu befreien, da es besser ist, in der andern Welt zu sein als unnütz in dieser. Der Arme hat genug gelitten".[12] Nach dessen Tode wurde Haydn als gerichtlicher Vormund der beiden Söhne, Pietro und Anton, bestellt.[13]

Der jüngere Sohn Aloys Anton Nicolaus wurde 1783, 22. April zu Esterház geboren; der fürstl. Maler Grundmann und dessen Frau waren die Pathen. Zeitgenossen[14] schilderten ihn als einen begabten Mann, der in der Kapelle durch seinen echt ital. Typus, durch sein reiches schwarzes Haar und seine dunkle Gesichtsfarbe auffiel. Er genoß nicht nur den Unterricht Haydn's, sondern auch dessen reichliche pekuniäre Unterstützung. Bei Eröffnung des neuen Theaters an der Wien (1801) ist er unter den Violinisten des Orchesters genannt; in gleicher Eigenschaft trat er im Nov. 1803 in die fürstl. Kapelle in Eisenstadt, übernahm den Gesangunterricht der Kapellknaben und die Stelle eines Correpetitors bei den Hofsängerinnen und rückte 1807 in Abwesenheit Hummel's, mit dem er wiederholt Verdrießlichkeiten hatte, zum substituirten Concertmeister und Director und 1812 zum wirklichen Musikdirector unter sehr vortheilhaften Bedingungen vor und trat bei momentaner theilweiser Auflösung der Kapelle am 26. Juli 1813 aus derselben aus. Im J. 1814 verheirathete er sich in Wien mit Josepha Dorner, geborne von Pulendorf, Tochter eines fürstl. Esterhazyschen Beamten in Ungarn. Nach seinem Austritt aus der Kapelle entsagte er der Musik[15] und wandte sich der Landwirthschaft zu, ließ sich in gewagte Spekulationen ein und wurde der Reihe nach Güterdirector, Wirthschaftsrath, Generalsecretär bei Fürst Grassalcovics, Graf Carl Andrássy und Graf Jos. Csáky und endlich

---

12 Wo und in welchem Lebensjahre Polzelli gestorben, war trotz aller Nachfrage in Wien, Eisenstadt, Forchtenau ꝛc. nicht zu ergründen.

13 Eine Tochter, Antonie, war im Juli 1782, 2 Jahre alt, in Esterház gestorben.

14 Joh. B. Nawratil, Musiklehrer, vordem in der fürstl. Kapelle, gest. 1872 in Wien, und Michael Prinster, ausgezeichneter Waldhornist der fürstl. Esterhazy'schen Kapelle (Oheim der gefeierten Tänzerin Fanny Elßler) gest. 1869 in Eisenstadt.

15 Seine theoretischen Werke, darunter Daube, Mattheson, Marpurg ꝛc. mit der zierlichen Vignette »*De la collection de Musique de Monsieur Antoine Polzelli*« schenkte er damals der Bibliothek der kurz zuvor gegründeten Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

Secretär der Fürstin Grassalcovics. Im Jahre 1826 wurde er in den römischen Adelstand erhoben. Nach so vielen Wandlungen finden wir ihn in späteren Jahren in Pest ein trauriges Leben führen. In große Prozesse verwickelt, betrogen von unredlichen Menschen, hatte er den Verlust seines Vermögens zu beklagen und war gezwungen, in seinen alten Tagen zu Musiklektionen seine Zuflucht nehmen zu müssen. Lebenssatt, verbittert mit sich und der Menschheit starb er am 18. Febr. 1855 in Pest im Alter von 72 Jahren [16]. Er wird als ein Mann von liebenswürdigem, edlen Charakter geschildert; als Musiker zeigte er die gute Schule Haydn's. Kompositionen von ihm, meistens Kammermusik, erschienen bei Breitkopf und Härtel, Traeg und Artaria. 6 Lieder sind der Fürstin Marie Esterházy gewidmet. Das Eisenstädter Archiv bewahrt auch in Mscpt. Messen, Offertorien, eine komische Operette „der Junker in der Mühle" in 1 Akt von Heinrich Schmidt, aufgeführt 1805 in Eisenstadt zur Namensfeier der genannten Fürstin. Eine seiner letzten beabsichtigten Arbeiten war die Composition von Goethe's „Claudine", über deren Ausführung er sich des Dichters Ansicht erbat [17]. Die Antwort erfolgte aber zu spät — Polzelli hatte bereits mit der Musik abgeschlossen.

Es war nothwendig, das Leben dieses vielgeprüften Mannes eingehender zu schildern, da ihn die Fama noch heute für einen natürlichen Sohn Haydn's ausgiebt. Daß ihn Haydn schätzte und liebte und auch für sein geistiges Wohl besorgt

---

16 Er hinterließ zwei, in ärmlichen Verhältnissen in Pest lebende Töchter, Antonie und Emilie (vereh. v. Wötsöl).

17 Der Brief Goethe's lautet, „Auf die an mich, mein werthester Herr Musik Director gerichtete Frage, verfehle nicht zu erwiedern, daß indem ich den Dialog von Claudine rhythmisch behandelte, allerdings meine Absicht gewesen, dem Componisten Gelegenheit zu geben nach italiänischer Weise recitativisch zu verfahren. Vielleicht möchte jedoch, wenn dieses Ihre Absicht ist, der Dialog hie und da zu verkürzen und nur das beizubehalten seyn was zum Verständniß der Handlung nöthig ist und zugleich der Musik Vortheile bietet, welches ein einsichtiger Componist am besten beurtheilen kann. Ich wünsche Glück zu Ihrem Unternehmen und hoffe mich in der Folge selbst daran zu vergnügen.

Mich zu freundlichem Andenken empfehlend

Berka ergebenst

an der Ilm Goethe

den 24 May 1814 (nur die Unterschrift ist von Goethe's eigener Hand)

war,[18] ist gewiß und er verdiente es auch; dennoch deutet nichts auf eine bevorzugte Anhänglichkeit. Es muß im Gegentheil auffallen, daß Haydn ihn in seinem ersten Testamente nur gering bedachte,[19] im zweiten aber ganz überging, während er noch ein Jahr vor seinem Tode in Erwiederung einer Namenstags-Gratulation der fürstl. Kapelle, die ihm Polzelli im Namen derselben zusandte und ihn mit „Mein geliebter Wohlthäter und Lehrer" anredet, in der liebevollsten Weise antwortet.[20]

Polzelli zeigte nichtsdestoweniger nach Haydn's Tode ein dankbares Gemüth, indem er einen Trauergesang componirte,[21] der von den fürstl. Kammer-Kapellsängern bei der Seelenmesse für den Verstorbenen in der Kirche zu Eisenstadt aufgeführt wurde.

Polzelli's älterer Bruder, Pietro, war entschieden Haydn's Liebling, für den er wahrhaft väterlich sorgte. Dies bezeugen zahlreiche Äußerungen in seinen Briefen an dessen Mutter. „Ich hoffe, daß mein Pietro sich besser befindet (schreibt Haydn von London aus); ich lasse ihm sagen, daß er besser auf seine Gesundheit achte und daß er seiner Mutter folgen soll". Und nach Piacenza: „Du schreibst mir von deinem lieben Pietro, daß du ihn mir schicken willst. Sende ihn nur, ich werde ihn mit ganzem Herzen umarmen, er wird mir immer so werth sein und gehalten wie mein eigener Sohn. Ich werde ihn mit mir nach Wien bringen". Pietro sollte dann bei der Schwester der Pol-

---

18 Viele Anzeichen sprechen dafür. Nur ein Beispiel sei hier angeführt: In einem Briefe an ihn (1802) heißt es: . . . . „Neßel schrieb mir gestern, daß du dich wohl befindest und öfters zu Ihm gehst, dies freut mich herzlich. Vermelde ihm mein Compliment" — womit Haydn seine Befriedigung ausdrückt, ihn in guter Gesellschaft zu wissen, denn Neßel, einer der interessantesten Schüler Haydn's, dem wir einst noch begegnen werden, war ein sehr gebildeter, solider junger Mann.

19 § 54: „Meinem Schüler, dem Anton Polzelli — 100 fl" diese Summe ist dann durchstrichen. Vorher, § 51 und 52 heißt es: „Nach ihrem Tode der Mutter Polzelli's soll ihr Sohn Anton Polzelli noch auf Ein Jahr diese 150 fl erhalten, weil er jederzeit ein guter Sohn gegen seine Mutter und mein dankbarer Schüler war."

20 Haydn's Brief beginnt: „Mein lieber Sohn" Seine wohrhaft kindlichen Äußerungen so wie jene sämmtlicher Glieder der hochfürstlich Esterhazy'schen Kapelle zu meinem Namensfeste haben mir die heißesten Thränen ausgepreßt."

21 Marsch, den Manen des verewigten Joseph Haydn als Pfand heiliger und dankbarer Erinnerung geweiht von seinem Zöglinge Anton Polzelli.

zelli wohnen aber jeden Tag zu Haydn kommen um Lectionen zu nehmen. „Ich werde deinen Sohn gut kleiden und alles für ihn thun; ich will nicht daß du Auslagen habest, er soll alles Nöthige haben". Und auf der Rückreise „wird mein Pietruccio immer mit mir sein. Aber ich hoffe daß er bisher immer ein folgsamer Sohn gegen seine theure Mutter gewesen, wo nicht, mag ich ihn nicht und du wirst mir die Wahrheit schreiben; ich möchte nicht einen Undankbaren haben, da ich fähig sein würde, ihn augenblicklich zu verlassen". Und daß ihn Haydn streng gehalten wissen will, zeigt folgendes Postscriptum eines Briefes: „Deinem Sohn ein Kuß, wenn du zufrieden mit ihm bist, wenn nicht — fünf und zwanzig auf den H —".[22] Nach der ersten Rückreise von London nahm ihn Haydn zu sich, um mehr Zeit zu gewinnen, ihn in Allem zu unterrichten: „Dein Sohn ist sehr wohl von meinem Weibe empfangen worden", fügt Haydn mit Befriedigung einem Briefe desselben an seine Mutter bei. Im Sommer 1793 befand er sich mit Pietro in Eisenstadt und beabsichtigte mit ihm eine Reise zu machen. Dem noch sehr jungen Pflegebefohlenen hatte er damals schon seine erste Clavierlection bei der Tochter der Gräfin Weißenwolf verschafft. Der Sohn kündigt dies der Mutter in einem rührenden Briefe frohlockend an, da er hoffte ihr dadurch beistehen zu können, wobei auch Haydn bestätigt, daß ihn Pietro selbst gebeten, alles Geld das er verdient, seiner Mutter schicken zu dürfen. Der dankbare Sohn wurde bald darauf im Orchester des Schikaneder-Theaters als zweiter Geiger aufgenommen und zog in's Starhemberg'sche Freihaus, wo sich in einem der Höfe dieses kleine Theater befand. Hier hatte er u. A. zu Schülern im Clavier den früher erwähnten, damals etwa 11jährigen Michael Prinster, der sich noch in hohem Alter seiner sehr wohl erinnerte, und den späteren Musiklehrer Matthäus Babnigg (gestorben 1868 in Pest).

Pietro's Leben war von kurzer Dauer; zart von Natur erlag er dem geringsten Windstoß. Die in der Nähe wohnende Mutter nahm den kranken Sohn zu sich in seine Wohnung, wo er am 14. Dec. 1796 am Lungenbrand im Alter von nur 19 Jahren verschied. Compositionen von ihm, die sich im Eisen-

22 *Un bacio al tuo figlio, se tu sei contenta di Lei, se no, venti cinque sul c —*

städter Musik-Archiv befinden, darunter eine Sonate in seiner Handschrift, deuten auf ein hübsches Talent.

So einfach das ruhig dahinfließende kurze Dasein dieses Zöglings von Haydn erscheinen mag, zeigt sich uns doch gerade hier Haydn's warm fühlendes Herz im schönsten Licht; es war ihm Bedürfniß, für ein anhängliches Wesen zu sorgen und sich über die Leere in seinem Hause hinweg zu täuschen.[23] Wohl klügelte man auch hier dieselbe nähere Beziehung aus wie bei dem jüngeren Bruder und hätte in Wahrheit mehr Grund dazu. Diese Annahme widerlegt sich jedoch einfach dadurch, daß Pietro — zwei Jahre vor dem Eintreffen des Ehepaares Polzelli in Esterház zu Bologna geboren wurde. —

Am 26. Juli als am Annatag wurde zu Esterház das Namensfest der Fürstin gefeiert. An einer musikalischen Betheiligung wird es dabei wohl nicht gefehlt haben, obwohl das Wiener Diarium nur zu erzählen weiß, daß zu einem Freiball 600 Billets ausgetheilt wurden. Die Anwesenden konnten nicht genug die bei diesem Anlasse entfaltete Pracht rühmen, besonders die verschiedenen Masken und den pompösen Einzug der Venus und des Amors. —

Vier Monate später erlebte das herrliche Schloß eine traurige Katastrophe: Donnerstag den 18. November, 4 Uhr Morgens, da noch alles im Schlummer lag, brach am Ende des großen Redoutensaales, oberhalb des Orchesters, Feuer aus. Der ganze prächtige Saal wurde binnen einer halben Stunde ein Raub der Flammen. In Kurzem stand dann auch der Maschinenthurm sammt dem großen Theater in Feuer. Alles wurde daselbst zerstört: die Bühne, der Zuschauerraum, die Garderobe, Instrumente und Musikalien. In der ersten Verwirrung standen die Hausleute rathlos da bis der Fürst selbst den Befehl gab, die zwei anstoßenden Flügel des Schlosses abzubrechen, wodurch dem Weitergreifen des Feuers bei gleichzeitig eingetretenem Regen Einhalt gethan wurde.[1] Haydn erlitt dabei einen empfindlichen Verlust, indem ein großer Theil seiner Compositionen mitverbrannte, was ihn vorzugsweise im J. 1792 abhielt, ein Verzeich-

---

23 Wer sollte sich dabei nicht an Beethoven's rührende Sorgfalt für seinen Neffen erinnern!

1 Nach dem Wiener Diarium 1779, Nr. 94.

niß seiner Werke anzufertigen, wozu er damals von einem Freunde Gerber's in dessen Namen aufgefordert worden war.[2] —

Der Namenstag des Fürsten, 6. December, wurde in diesem Jahre durch die Aufführung eines neuen Werkes von Haydn gefeiert, dessen Charakter es sehr wohl erlaubte daß es, da das Theater ohnedies abgebrannt war, im Schlosse selbst, wahrscheinlich im Festsaale aufgeführt wurde. Es war Metastasio's *L'Isola disabitata* (die unbewohnte Insel), dramatische Handlung[1] mit unveränderter Scenerie, wie etwa Händel's „Acis und Galatea". Es wird auch nur einer einzigen Decoration, natürlich von Erfindung des Pietro Travaglia, erwähnt. Dies war das einzige Mal, daß Haydn zu einer größeren Dichtung Metastasio's griff, bei dessen Composition er sich wohl oft genug der mit dem Dichter unter einem Dache verlebten Zeit erinnert haben mag.

Das bei Sieß in Ödenburg gedruckte Textbuch[2] nennt folgende Personen:

Costanza, moglie di Gernando . . *Sigra Barbara Ripamonti.*
Silvia, sua minor sorella . . . . . *Sigra Luigia Polzelli.*
Gernando, consorte di Costanza . . *Sig. Andrea Totti.*
Enrico, compagno di Gernando . . *Sig. Benedetto Bianchi.*

Die einfache Handlung ist mit wenigen Worten erzählt: Gernando hat sich mit seiner Frau Costanza und deren jüngeren Schwester Silvia eingeschifft, um sich mit seinem Vater in Westindien zu vereinigen. Ein Sturm verschlägt das Schiff an eine wüste Insel. Es erscheinen Piraten und führen Gernando fort. Die beiden Schwestern fristen fortan ihr Leben kümmerlich. Nach drei Jahren hat sich Gernando frei gemacht und unternimmt es, obwohl hoffnungs-

---

2 Musikalische Korrespondenz der teutschen sith. Gesellschaft für das Jahr 1792, Nr. 17.

1 Haydn's Bezeichnung „Operette" (Brief an Artaria, 27. Mai 1781) ist natürlich nicht ernsthaft zu nehmen. Metastasio's Dichtung, 1752 für den spanischen Hof geschrieben, wurde daselbst mit der Musik von Bonno und unter der Leitung des berühmten Castraten Broschi (Farinelli) aufgeführt. Zunächst dann bei Gelegenheit eines kaiserl. Besuches (1754) in Schloßhof, einem nahe der ungarischen Grenze gelegenen Lustschlosse des Prinzen Eugen von Savoyen. (Vergl. Bd. I. S. 115). Das Libretto der gleichnamigen Oper von J. Scarlatti, zuerst aufgeführt 1757 in Wien, ist nicht von Metastasio, wie Clément und Larousse (*Dict. lyrique*) angeben, sondern von Goldoni.

2 *L'Isola disabitata, azione teatrale in due parti per musica del celebre Signor Abbate Pietro Metastasio, porta cesareo, da rappresentarsi in occasione del gloriosissimo nome di S. A. il Principe Nicolò Esterhazi di Galantha L'anno 1779.*

les, die Verlassenen aufzusuchen. Mit der Wiedervereinigung der Liebenden schließt die Handlung.

Haydn hat Metastasio's ohne Unterbrechung fortlaufendes Libretto in zwei Theile getrennt. Der Schluß (*Coro*) ist durch einen neuen Text ersetzt, der als Quartett behandelt ist. Welchen besonderen Werth Haydn auf dieses Werk legte, bezeugt eine Stelle aus einem seiner Briefe an Artaria (27. Mai 1781), wo er, seiner Pariser Correspondenz erwähnend, sich über dieses und ein zweites Werk äußert: „daß dergleichen Arbeit in Paris noch nicht ist gehört worden und vielleicht eben so wenig in Wien". Auch schickte er Abschriften an die philharmonische Akademie in Modena (von der er kurz vorher zum Mitgliede ernannt worden war und als solches auch schon auf dem Titel des Libretto erwähnt ist) und vermuthlich auch an den spanischen Hof, von dem er bald darauf ein werthvolles Zeichen der Anerkennung empfing. *L'Isola disabitata* wurde 1785, 19. März (am Namenstag Haydn's) von dem Violoncell-Virtuosen Willmann im k. k. National-Hoftheater in Wien als Akademie aufgeführt. Eine deutsche Übersetzung der Dichtung, betitelt: „Die wüste Insel" von G. A. Meißner erschien schon 1778 in Leipzig bei Dyk. —

Während dem Neubau des abgebrannten Theaters wurden die Opernvorstellungen in Esterház nicht unterbrochen, wie dies einige gedruckte Textbücher bezeugen. Wenn diese auch jetzt noch auf dem Tittelblatt die alte Bemerkung: »*da rappresentarsi nel teatro d'Esterhaz*« beibehalten, so kann damit nur ein Interims-Theater gemeint sein, das entweder im Schlosse oder im Freien aufgeschlagen war.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

5 Symphonien (a. 35. 36. 37. 38. 39), in Abschrift erschienen.

Motette de Tempore (m. 19) in Abschrift vorhanden.

Zu den Schülern Haydn's zählten in den 70er Jahren Niemecz, Distler, Krumpholtz, Pleyel, Kraft und Rosetti.

P. Niemecz, Primitio aus dem Orden der barmherzigen Brüder, war Bibliothekar in Esterház, spielte Gambe, Violine,

— Clavier, Harfe und Baryton und schrieb für diese Instrumente Sonaten, Duos und Concerte, die ihres reinen Satzes wegen von allen Kunstkennern Beifall erhielten. 1798 verfertigte er auch eine Kunstorgel für England.[1]

Johann Georg Dittler, aus Wien gebürtig, war seit 1780 Violinist und Concertmeister in der herzogl. Hofkapelle zu Stuttgart. Eine Gemüthskrankheit zwang ihn um 1790 zu seinen Eltern nach Wien zurückzukehren, wo er 1798 gestorben sein soll.[2] Er war als Violinspieler und Componist sehr geschätzt und als letzterer ein würdiger Schüler Haydn's, der ihn sehr liebte. Seine Violinquartette erlebten innerhalb 6 Jahren 6 Auflagen. Ein Violinconcert von ihm spielte 1794 der damals 13jährige Clement im Kärnthnerthor-Theater. Ein Flötenconcert in seiner Handschrift besitzt das Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.[3]

Johann Baptist Krumpholz, Harfenvirtuose aus Böhmen, wurde vom Fürsten am 1. August 1773 auf ein Jahr engagirt, blieb aber bis März 1776. Sein Name erscheint zuerst 1772 im Wiener Diarium; er hatte in einer Akademie im Burgtheater gespielt und empfahl sich nun zum Unterricht auf der Pedalharfe. In Esterház war er ein sehr eifriger Schüler Haydn's. Nach seinem Austritt ließ er sich zuerst in Leipzig 1776, 17. Juni, auf der „organisirten Harfe" hören. In Paris verbesserte er sein Instrument und erhielt von der Akademie (21. Nov. 1787) ein sehr anerkennendes Schreiben. Seine zahlreichen und sehr geschätzten

---

1 Vergl. Dlabacz, Allg. Künstlerlex. f. Böhmen, Bd. II. S. 390.

2 Wahrscheinlich in der Nähe Wiens, da sein Name im Wiener Todtenprotokoll nicht erscheint.

3 Mit obigem Dittler ist nicht zu verwechseln Jos. Zittler, „ein wahrhaft seelenvoller Violinspieler, dessen schmelzreichen Ton und eindringenden Vortrag Haydn über alle Maßen liebte" (Gaßner, Universal-Lex., wo er unrichtig als Franz Zittler angegeben ist.) Zittler, in Diensten des Grafen Erdödy, spielte 1772 in einer Akademie im Theater nächst der Burg (Realz. S. 313); ferner in den Akademien der Tonkünstler-Societät 3 mal (1778—86) als Concertmeister des Fürsten Batthyány zu Preßburg, denn als Musikdirektor bei Fürst Grassalkovics genannt. Auch in einem Concert der beiden Sängerinnen Elisabeth und Franziska Dittler (1788) wirkte er mit. Schönfeld's Jahrb. d. Tonk. (1796, S. 13 u. 16) nennt Tomasch und Eppinger als vorzügliche Schüler des vortrefflichen verstorbenen Zittler. Nach dem Wiener Todtenprotokoll starb Zittler am 18. März 1794, 50 Jahre alt.

Compositionen erschienen in Paris und London. Auch als Lehrer und Componist für sein Instrument war er sehr geschätzt. Er heirathete eine höchst talentvolle Schülerin, Meyer aus Metz, die ihm ein junger Mann nach London entführte, wo sie am 2. Juni 1788 in *Hanover Square Rooms* ihr erstes Concert gab, außerordentlich gefiel und fortan in London verblieb. Sie spielte häufig Duos mit dem Pianisten Dussek und trat erst 1802 von der Oeffentlichkeit zurück. Ihr Mann stürzte sich aus Gram über ihre Untreue und Undankbarkeit im Jahre 1790 in die Seine.[4]

Ignaz Jos. Pleyel, der überaus fruchtbare Componist, spätere Musikalienverleger und Gründer einer weltberühmten Pianofortefabrik in Paris, geb. 1. Juni 1757 im Dorfe Ruppersthal in Unter-Österreich, zeigte frühzeitig so viel Talent zur Musik, daß man ihn nach Wien schickte, wo er bei Van Hal (Wanhall) Clavierunterricht nahm. Sein Gönner, Graf Ladislaus Erdödy, gab ihn dann in den 70er Jahren zu Haydn in Pension, um bei ihm Composition zu studieren. Er blieb bei ihm mehrere Jahre und gewann dessen volle Zuneigung. Es mag für Pleyel die glücklichste Zeit seines Lebens gewesen sein und beide Theile werden sich derselben mit Genugthuung erinnert haben, als sie in London den Vorabend des Weihnachtsfestes 1791 (Pleyel war den Tag zuvor in der Weltstadt angekommen) am traulichen Kaminfeuer bei Haydn zubrachten — den Verhältnissen zum Trotz, die sie als feindliche Parteien gegen einander gestellt hatten, denn Pleyel war eingeladen worden, Salomon und Haydn gegenüber die Concerte der Fachmusiker (*professional concerts*) zu dirigiren. Des Schülers Benehmen machte damals auf Haydn den wohlthuendsten Eindruck, denn mit sichtlicher Befriedigung schrieb er an seine verehrte Freundin, Frau von Genzinger, nach Wien: „Pleyel zeigte sich bey seiner Ankunft gegen mich so bescheiden, daß Er neuerdings meine liebe gewann, wir sind sehr oft zu-

4 Wenzel Krumpholtz, der jüngere Bruder, 1796 im Orchester der Wiener Hofoper als Geiger angestellt, war einer der ersten, der Beethoven's Größe erkannte. Durch seine Veranlassung wurde Karl Czerny Beethoven's Schüler. Als Krumpholtz am 2. Mai 1817 plötzlich starb, schrieb Beethoven Tags darauf Schiller's „Gesang der Mönche" (aus Tell) für 3 Männerstimmen „Zur Erinnerung an den schnellen und unerbetenen Tod unseres Krumpholtz".

sammen und das macht Ihm Ehre, und Er weiß seinen Vater zu schätzen, wir werden unsern Ruhm gleich theilen und jeder vergnügt nach Hause gehen". Pleyel widmete Haydn sein zweites bei Rudolf Gräffer erschienenes Werk,[5] 6 Streichquartette, über die Mozart seinem Vater schreibt (24. Apr. 1784): „Dann sind dermalen Quartette heraus von einem gewissen Pleyel; dieser ist ein Scolar von Jos. Haydn. Wenn Sie selbige noch nicht kennen, so suchen Sie sie zu bekommen, es ist der Mühe werth. Sie sind sehr gut geschrieben und sehr angenehm; Sie werden auch gleich seinen Meister heraus kennen. Gut — und glücklich für die Musik, wenn Pleyel seiner Zeit im Stande ist uns Haydn zu remplaciren". Damit nun hatte es allerdings seine guten Wege. Wohl suchte Pleyel seines Lehrers Manier und Stil sich eigen zu machen aber der Geist fehlte und in seiner späteren handwerksmäßigen, schablonenhaften Vielschreiberei untergrub er selbst seinen Ruf. Daß er sich eigentlich als Gesangcomponist in die musikalische Welt einführte, sahen wir früher. Außer diesem Erstlingswerk, werden von ihm von Vocalwerken noch genannt: eine Oper *Ifigenia in Aulide*, aufgeführt 1785 in Neapel (als Frucht seines Aufenthaltes in Italien), eine *Hymne à La nuit* (Offenbach 1797) und 12 deutsche Lieder Op. 47, Hamburg. Pleyel, als Musikalienverleger in Paris etablirt, gab 1801 in Paris die damals erste vollständige Sammlung der Quartette Haydn's in Auflagstimmen, mit Haydn's Porträt und dem Consul Bonaparte gewidmet, heraus. Bald darauf folgten in Partitur 30 dieser Quartette und 5 Symphonien. Als die Pariser Tonkünstler im J. 1800 beabsichtigten, Haydn's „Schöpfung" im großen Operntheater in französischer Sprache aufzuführen, hofften sie Haydn zur Übernahme der Direction zu bestimmen. Pleyel übernahm es zwar, auf Haydn persönlich einzuwirken und mit ihm Rücksprache zu nehmen, allein er kam nur bis Dresden, von wo aus es ihm als französischen Bürger nicht gelang, einen Paß nach Österreich zu erwirken, obwohl sich Haydn selbst und die Herren Artaria für ihn verwendet hatten. So übernahm denn Steibelt, der sich die Partitur nach seinem Sinn zurecht gelegt hatte, die Leitung jener denkwürdigen Aufführung am 3. Nivôse

[5] *Sei quartetti composti e dedicati al celeberrimo e stimatissimo Sig. Maestro il Signor Giuseppe Haydn in segno di perpetua gratitudine.*

(24. Dec.), denkwürdig sowohl durch den großen Eindruck, den das Werk hervorbrachte, als auch durch das an jenem Abend stattgefundene Ereigniß.[6] Pleyel gründete 1807 in Paris jene berühmte Pianoforte-Fabrik, die noch heute unter der Firma Pleyel & Co. fortbesteht.

Der rühmlichst bekannte Violoncellist Anton Kraft (Krafft) wurde am 1. Januar 1778 auf 3 Jahre engagirt, blieb aber bis zur Auflösung der Kapelle 1790. Er war bei seinem Eintritt 25 Jahre alt[7] und bereits verheirathet. Sein erster Sohn, Nicolaus, auf den sich das Talent des Vaters vererbte, wurde zu Esterház am 14. Dec. 1778 geboren. Haydn schätzte Kraft wegen seines ausdrucksvollen Spiels und seiner reinen Intonation; das 1781 componirte Violoncellconcert soll Haydn für ihn geschrieben haben. Da Kraft zur Composition Talent zeigte, erbot sich Haydn, ihn zu unterrichten; als aber der Schüler voll Eifer dabei sein Instrument vernachlässigte, brach Haydn den Unterricht ab mit der Bedeutung, daß er nun genug für seinen Zweck wisse. Kraft erlernte gleich anfangs bei seiner Aufnahme auch das Baryton, um den Fürsten begleiten zu können und componirte selbst mehrere Trios für 2 Baryton und Cello.[8] Er lebte seit 1791 in Wien, trat der Tonkünstler-Societät als Mitglied bei und starb am 28. Aug. 1820.

Antonio Rosetti, ein tüchtiger Geiger und Componist, der öfters mit Andern gleichen Namens verwechselt und hier zum erstenmale als Mitglied der fürstl. Kapelle erscheint, trat in dieselbe im April 1776 und blieb bis 1781. Daß sein eigentlicher Name Rößler (Roesler) gewesen, wird vielfach bestritten. Nach der bisherigen Annahme soll er in Leitmeritz 1744 oder 1750 geboren sein, was aber pfarramtlich widerlegt wird, indem weder der Name Rosetti noch Roesler in den Tauf-Protokollen erscheint. Er kam im 7. Lebensjahre nach Prag ins Seminar, wurde zum geistlichen Stande bestimmt und erhielt auch wirklich die Tonsur. Dennoch entsagte er dieser Bestimmung und wandte sich aus-

---

6 Auf seiner Fahrt zum Opernhause entging der Consul Bonaparte nur zufällig dem Tode bei der Explosion einer Höllenmaschine.

7 Nach den Acten der Tonkünstler-Societät wurde Kraft zu Neuhan, Bezirk Pilsen in Böhmen, am 30. Dec. 1752 geboren (nicht 1751 oder 1749, wie vielfach angegeben).

8 Über eine diesbezügliche Anekdote siehe Band I. S. 252.

schließlich der Musik zu. Er zeigte sich als ein sehr begabter Componist und wenn auch die Behauptung, daß er ein Schüler Haydn's gewesen sei, nicht nachweisbar ist, so kann man ihn doch einen Jünger desselben nennen, der sich mit glücklichem Erfolge dessen Stil anzueignen suchte.

Haydn zeichnete ihn besonders aus; er schrieb selbst dessen Aufnahms-Decret und bezeichnete seine Auflagstimme bei mehreren Symphonien mit *Illustrissimo Signore Rosetti*. Die zahlreichen Compositionen von ihm, deren Gehalt u. A. H. Riehl[9] ausführlich bespricht, erschienen in Mainz, Frankfurt, Mannheim, Paris und Wien und bestanden in Symphonien, in Kammer- und Gesangmusik. Außer 6 Violinduetten, 3 Symphonien Op. 5, 6 Quartetten Op. 6 erschien auch sein erstes Oratorium „Der sterbende Jesus", bei Artaria 1786, viel bedeutender ist „Jesus in Gethsemane", das er in Berlin mit großem Beifall aufführte. Fürst Oettingen-Wallerstein engagirte ihn für seine Kapelle als Director; 1789 wurde er Kapellmeister des Herzog von Mecklenburg-Schwerin und starb am 30. Juni 1792 zu Ludwigslust.

9 Musikalische Charakterköpfe. 1853. S. 217 ff.

Chronik.

Wien in den Jahren 1767 bis 1790 incl.

Vieles hat ſich geändert, ſeit wir die alte Kaiſerſtadt im Jahre 1766 verließen. Wohin wir auch blicken, überall ſehen wir einen ſtetigen Fortſchritt und Umſchwung im muſikaliſchen Leben. Manches haben wir bereits kennen lernen, das aber erſt jetzt durch ſeine Verbindung zum Ganzen ſeine Bedeutung gewinnt. Es iſt eine neue Welt, die ſich uns öffnet; der Luftzug einer frühlingsverheißenden Zukunft weht uns an; das Abgelebte zerſtäubt, neue Keime ſuchen und finden friſchen Boden, entwickeln ſich und bieten uns ſchon jetzt goldene ungeahnte Früchte. Namentlich ſind es die achtziger Jahre, in denen ſich in Wien faſt alles vereinigte, was die Metropole zur bevorzugten Muſikſtadt ſtempelte. Noch lebte Gluck und genoß die Früchte ſeines Ruhmes; Mozart, zum zweiten- und drittenmale (in 1768 und 73) Wien beſuchend, nahm nun (1781) ſeinen bleibenden Aufenthalt daſelbſt und ſchuf ſeine Meiſterwerke nach jeglicher Richtung; Haydn, ſo oft er Wien beſuchte, gab Zeugniß ſeiner nimmer ruhenden Schöpferkraft und jedes neue Werk von ihm drang raſch in alle muſikaliſchen Kreiſe; noch weitere einheimiſche und fremde Componiſten — Salieri, Gaßmann, Haſſe, Paiſiello, Sarti, Martin, Benda, Dittersdorf — geſellten ſich hinzu und bereicherten die Bühne mit weithin gerühmten Werken. Wien hörte ferner in ſeinen Mauern die zur Zeit berühmteſten Sänger und Virtuoſen und empfing Beſuche namhafter Schriftſteller, denen wir ſo manche ſchätzenswerthe Schilderungen der damaligen muſikaliſchen Zuſtände Wiens verdanken. Wir begrüßen ferner die vordem nur vorübergehend erwähnte Tonkünſtler-Societät und mit ihr die erſte öffentliche Pflege des

Oratoriums; die Vermehrung selbstständiger Akademien und Concerte; die ersten Dilettanten-Orchestervereine Wiens; die erweiterte Pflege des Quartettspiels in häuslichen Kreisen; die Zunahme angesehener Familien mit regelmäßigen musikalischen Zusammenkünften. Überdies noch die ersten namhaften Schritte zu dem später sich so rasch entwickelnden Clavierbau; die Errichtung eigener Musikalien-Handlungen und Druckereien; die Gründung eines National-Singspieles, Regelung der Theaterverhältnisse und Entstehung neuer Theater. Dem Adel insbesondere, dessen fördernde Musikpflege bis auf Kaiser Leopold I. zurückreicht, war in diesem Zeitabschnitt eine hervorragende Rolle angewiesen. Nicht nur daß er, durch das Beispiel des Hofes angeregt, die Tonkunst mehr denn je selbst ausübte, zog er nun auch die Künstler in seine Kreise, hielt sich selbstständige Musikkapellen und vereinigte sich zur Aufführung großer Werke in seinen Palästen — fürwahr, eine schwindelnde Fülle von gegenseitig sich ergänzenden Factoren, die in ihrer Gesammtheit den Fortschritten der Tonkunst mit Stromesgewalt eine leitende Richtung gaben. Es liegt ein eigenthümliches Walten in dem Umstande, daß in diesem Bilde selbst der Name Beethoven nicht fehlt, der bekanntlich im Jahre 1787 der Kaiserstadt einen kurzen Besuch machte und vor Mozart spielte. Nehmen wir diesen Moment als den verbindenden Ring, mit dem die später mächtig sich aufthürmende Tonwelt gleichsam an solide, dauernde Grundpfeiler sich naturgemäß einklammerte.

Die oben angedeuteten Punkte sollen uns nun in erweitertem Rahmen das damalige Wien, als Fortsetzung der früheren Chronik, vor Augen führen und, im Verein mit dem Bilde von Esterházy, den belebenden Hintergrund bilden, auf dem allein wir mit dem künstlerischen Aufstreben unserer Hauptfigur vertraut werden können.

Über die ungewöhnliche Musikpflege des kaiserlichen Hauses wurde bereits (Bd. I. S. 80) gesprochen. Manches hat sich seitdem geändert. Die Kinder der Kaiserin Maria Theresia wuchsen heran, kamen hierhin, dorthin; die Kaiserin selbst zog sich seit dem Tode ihres Gemals Franz I. (gest. 18. Aug. 1765) von allen Zerstreuungen zurück und besuchte, wie wir gesehen, nur noch einigemal das Theater nächst der Burg. Wohl fanden

noch musikalische Aufführungen bei Hofe statt, aber nur vor dem Kaiser Joseph und wenigen bevorzugten Gästen. Von den Hof-Claviermeistern waren Wenzel Birk (zugleich Hoforganist schon 1763, Mathäus Schlöger 1766, Wagenseil 1777 gestorben. Ihre Stellen vertraten nun Jos. Steffan und seit 1781 Georg Summer (später 1791, Hoforganist) und Leopold Kozeluch; Singmeister war noch der früher genannte Giovanni Battista Mancini;[1] der Kaiser aber genoß nun den Unterricht seines lieben Gaßmann und nach dessen Tode (1774) wurde Salieri, dessen Werke seit 1770 auf dem Repertoire der Oper standen, sein musikalischer Rathgeber. „Joseph's Geschmack war in der durch Hasse und Piccini repräsentirten Tradition der italiänischen Musik gebildet und seine Neigung blieb dieser Richtung zugethan. Sein Wunsch eine nationale Musik sich entwickeln zu lassen, ging wesentlich aus einer vernunftmäßigen Überzeugung hervor, und wenn er auch zu überlegenen Geistes war, um das Bedeutende in Gluck's und Mozart's Leistungen zu übersehen, so war doch dies nicht eigentlich das was ihm behagte. Offenbar hatte er sich gewöhnt in der Musik eine Unterhaltung zu finden, für welche die selbstständige Macht und Fülle, die Gluck, Haydn und Mozart ihrer Kunst errangen, überwältigend wurde".[2] Von der Zeit an, da der Kaiser nach dem Tode seiner großen Mutter die alleinige Regierung angetreten hatte, widmete er nach aufgehobener Tafel, die nicht viel länger als eine Viertelstunde dauerte, regelmäßig eine Stunde der Musik. Dreimal in der Woche wurden dann einzelne Stücke aus Opern vorgenommen, wobei der Kaiser selbst am Clavier begleitete und eine Singstimme übernahm; außer ihm wirkten mit sein jüngster Bruder, Erzherzog Maximilian (seit 1780 Coadjutor, 1785 Kurfürst-Erzbischof von Köln), Salieri oder auch Umlauf. Auf diese Art machte sich der Kaiser mit den zur Aufführung in Vorschlag gebrachten neuen Opern vertraut und gab darüber sein Urtheil ab. Die übrigen Tage waren dem Streichquartett gewidmet, bei dessen Auswahl, wie wir früher (Bd. I. S. 25) sahen, Hofmusik-Director Franz Kreibich (obgleich ihm der Kaiser gegen Dittersdorf einen

---

1 Von ihm erschien in Wien 1774: *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato.* (3. Aufl. Mailand 1777.)

2 O. Jahn, Mozart. Bd. I. S. 643.

Hanswurst und Gänseschnabel nennt) und Kammerdiener Strack entscheidenden Einfluß nahmen. Beide sorgten denn auch redlich dafür daß nur Compositionen nach ihrem Geschmack aufgelegt wurden. Mozart und Haydn waren hier so gut wie ausgeschlossen. Salieri „der Abgott des Kaisers", wohnte regelmäßig den Aufführungen bei und ihm wäre es leicht gefallen, sein Ansehen geltend zu machen, allein „er hatte keinen Grund, die Geschmacksrichtung des Kaisers zu bekämpfen, die er doch selber vertrat und war klug genug, um auch nur mit dem Schatten seines Monarchen in Collision zu kommen". — Was Haydn betrifft so gründete sich des Kaisers früher (Bd. I. S. 25) erwähntes Urtheil darauf, daß er ihn noch immer nach dessen Jugendarbeiten abschätzte. Sein späteres Urtheil gegen Dittersdorf klang ganz anders. Von diesem zu einer Parallele zwischen Mozart und Haydn aufgefordert, vergleicht er Mozart's Composition mit einer Tabatière, die in Paris und die Haydn'sche mit einer, die in London verfertigt ist, beiläufig: beide sind von Werth, erstere durch ihre geschmackvolle Form und Verzierung, letztere durch ihre Einfachheit und solide Arbeit.[3]

Der Kaiser und Erzherzog Maximilian hatten nach damaliger Sitte der Großen ihre eigene Harmoniemusik und wenn Letzterer im Lustschlosse Schönbrunn wohnte, gab er öfter im Park Musik mit seiner dann bis auf 40 Mann verstärkten Kapelle, wozu sich Adel und Volk und auch der Kaiser einfanden.[4] Den Musikern war auch gestattet, sich in den Akademien der Tonkünstler-Societät (1783 und 87) hören zu lassen, oder sogar ein eigenes Concert im National-Hoftheater (1788) zu geben, wo sie dann Stücke aus den damals so beliebten Opern von Martin

---

3 Dittersdorf, Lebensbeschreibung. S. 235. — Als Curiosum mag hier auch die Anekdote Platz finden daß Gaßmann es darauf anlegte, Haydn dem Kaiser als Plagiator zu verdächtigen. Nach Haydn's Erzählung soll er einst bei der Probe einer Oper Gaßmann's von Jemand um eine Adresse ersucht worden sein, die dann Haydn, ein Blatt Papier an die Säule haltend, aufschrieb, was nicht unbeachtet blieb und ihm in den beabsichtigten Verdacht brachte, er habe sich Stellen aus der Oper notirt.

4 Wiener-Zeitung und Wienerbl. — Hinzendorf 1783. 3. Aug.: *Le soir a Schoenbrunn à la musique de l'Archiduc, tout le baillage de l'Autriche y étoit.*

bliesen. Auch durften sie sich von hohen Cavalieren für Tafelmusik engagiren lassen.[5]

Die früher (Bd. I. 82) erwähnten Tafelmusiken bei Hof waren noch immer üblich, namentlich am Neujahrstage beim Mittagsmal, bei der der Hof öffentlich auf goldenem Gedeck speiste. Die Wiener Zeitung berichtet dann regelmäßig daß der erste Obersthofmeister Fürst von Starhemberg nebst den Leibgarde-Capitäns Fürsten Lobkowitz und Esterházy und Graf Nostiz die Aufwartung und der äußere Hofstaat die Bedienung übernahm, „indessen eine auserlesene Vocal- und Instrumentalmusik der kaiserlichen Kammer ertönte."

Die Theatervorstellungen in Laxenburg, dem einst von Kaiser Karl VI. bevorzugten Lustschlosse, werden besonders in den Jahren 1770, 1784 und 86 von der Wiener Zeitung und in den beiden letzten Jahren auch von Zinzendorf erwähnt. Es war die Zeit wo die italiänische Oper besonders florirte und so finden wir hier alle vorzüglichen Mitglieder derselben vereinigt, um namentlich Opern von Paisiello und Salieri aufzuführen; vom deutschen Singspiel ist nur Gluck's „Pilgrimme von Mekka" genannt. Vom Jahre 1784 liegt auch die Aufzeichnung Kelly's,[6] Tenorist der ital. Oper, vor, dem wir die lebhafte Schilderung der Aufführung von Mozart's *Le nozze di Figaro* verdanken. Nach ihm war in Laxenburg freier Zutritt für Jedermann, selbst für die Bewohner der umliegenden Ortschaften, denen freilich der späte Schluß der Vorstellungen (11¼) wenig gemundet haben mag. Kelly erzählt auch von einer Revue über 20,000 Mann, die der Kaiser selbst befehligte. „War dies nicht ein schöner Anblick"? (fragte er Kelly); dieser Platz ist meine Bühne, hier bin ich der erste Akteur". — Auf dem Schloßtheater zu Schönbrunn, dessen schon erwähnt wurde (I. 82), waren die Vorstellungen des Adels nun seltener. Das Wiener Diarium spricht nur im J. 1770 von einer dreimaligen Aufführung eines Singspiels durch Cavaliere und Damen gelegentlich eines Familienfestes. Zinzendorf hörte daselbst in den Jahren 1774 und 75

---

5 *Le matin a l'Augarten on Zichy donoit un dejeuner avec la musique de l'Empereur. L'Archiduc y etoit, Chotek et Rothenhahn.* (Zinzendorf, 1783, 8. *août.*)

6 *Reminiscences of Michael Kelly*, vol. I. p. 248 *f.*

Opern, von Mitgliedern der kaiſerl. Oper aufgeführt.[7] (Der Aufführungen bei Gelegenheit des Beſuches der Eſterházy'ſchen Kapelle in 1777 wurde ſchon gedacht.) In 1784 und den zwei folgenden Jahren waren dort Feſte die der Kaiſer dem höchſten Adel und fremden Gäſten zu Ehren gab, wobei die Mittagstafel in der Orangerie abgehalten wurde, während die kaiſerliche Harmonie ſich hören ließ. Nach aufgehobener Tafel wurden auf zwei an den entgegengeſetzten Enden der Orangerie errichteten Bühnen Vorſtellungen gegeben. Im J. 1785, am 6. Februar wurden Scenen aus „Emilia Galotti", aus dem Luſtſpiel „Der ſeltene Freier" und die italieniſche Oper *Il finto amante*, im folgenden Jahre am 7. Februar Mozart's „Schauſpieldirector"[8] und Salieri's einaktige Oper *Prima la musica e poi le parole* aufgeführt. Die Gäſte fuhren nach dem Schluſſe der Feſtlichkeit, jeder Wagen von zwei Reitknechten mit Windlichtern begleitet, nach der Stadt zurück (W.-Ztg. 8. Febr.).

Bei der Wiederaufnahme des Abſchnittes über Theaterleben werden wir mit Erſtaunen ſehen, welche Dimenſionen unterdeſſen die Luſt am Schauſpiel genommen hatte. Zu den bisher einzigen zwei Theatern der inneren Stadt treten nun neue kleinere Unternehmungen in den Vorſtädten hinzu, von denen ein Theil ſchließlich zur Entſtehung unſerer heutigen Theater führte. Namentlich in der Mitte der 70er Jahre kam eine wahre Schauſpielwuth über die außerhalb der Ringmauern Wiens gelegenen Gründe. Schau- und Luſtſpiel, Poſſe, Singſpiel, Oper und Ballet wurde gepflegt und malträtirt und dazu die Tanzſäle der größeren Gaſthäuſer gemiethet oder auf freien Plätzen eigene hölzerne Buden aufgerichtet. Die damaligen wandernden Schauſpielertruppen wag-

---

7 Z. B. 1774, 10. Okt. »*Pour l'opera comique j'y allois a Schoenbrunn voir jouer Zemire et Azor*«. 1775, 24. Oct. »*a Schoenbrunn voir jouer la servante maitresse que Mlle. Duchateau joua à merveille, la musique est de Pergolese*«.

8 »*La Sacco et Lang* (Hr. Lange) *jouerent un morceau de Bianca capella; le Adamberger et Weidmann un morceau* aus der galanten Bäuerin. *La Cavalieri et la Lang chanterent. Le tout etoit fort mediocre.* In Salieri's Oper »*la Storace immita parfaitement Marchesi en chantant des airs de Giulio Sabino.*« (Zinzendorf's Tagebuch.)

ten ſich an Alles heran und ſuchten es bis auf die gedruckten Komödienzettel herab den privilegirten Theatern gleich zu thun. „Sage einer noch einmal (rühmt ein Blatt)[1] daß man dem deutſchen Originalgeiſte nicht Freiheit genug giebt auf allen Seiten zu wetteifern und ſein Talent, ſeine Kunſt, alle ſeine Geſchicklichkeiten frei zu zeigen". — Nachdem im J. 1770 namentlich durch Sonnenfels' Bemühung die Aufführungen extemporirter Stücke in der inneren Stadt glücklich beſeitigt waren, verſuchte man hier einen Mittelweg einzuſchlagen, indem man aus dem Stegreif auswendig gelernte Poſſen gab. Aus der Zahl der zeitweiligen Theater ſeien nur zwei hervorgehoben, eines in der Vorſtadt Neuſtift (jetzt Neubau, Bezirk VII), das andere in der Vorſtadt Landſtraße. Erſteres befand ſich in der Neuſtiftgaſſe 58 (neu 67) im Hauſe „Zum weißen Faſan", dem Buchdrucker Joh. Winkler gehörig. Als Lokal diente der Tanzſaal, der ſchon 1776 von Felix Berner mit ſeiner Kindertruppe zu Theatervorſtellungen benutzt wurde. 1783 ſpielten dort Studenten in ihrer Ferienzeit und zwar unentgeltlich und unter Leitung des Franz Xaver Gewey. 1784 ſchlug die Wilhelm'ſche Geſellſchaft daſelbſt ihr Lager auf; Andere folgten. Das „Wienerblättchen" kündigte mitunter die Vorſtellungen an, darunter die Singſpiele „Das Gärtnermädchen", „Die eingebildeten Philoſophen", „Der Barbier von Sevilla" (von Paiſiello); „Asmodeus" oder: Der krumme Teufel (Joſ. Haydn); „Die Liebe unter den Handwerksleuten" (Gaßmann); „Die Magd eine Dienerin" (*la serva padrona* a. d. ital. nachgeahmt von Kurz, Muſik von Gſpan); das Melodram „Ariadne auf Naxos" (Benda); „Die Pilgrimme von Mekka" (Gluck); „Alceſte" (Schweitzer). — Das zweite Theater, Vorſtadt Landſtraße, fällt ins Jahr 1789, in welchem die Directoren Franz Scherzer und Karl Ferdinand Neumann in der Wiener Zeitung (Nov.) die baldige Eröffnung ihres von Stein erbauten Theaters (in der Nähe des gegenwärtigen Gemeindehauſes) anzeigen. Der Wechſel in der Direction war dort permanent; auch ging das Theater an Theilnahmloſigkeit der Bewohner jener Vorſtadt, von denen es hieß daß ſie ſchon um ſieben Uhr ſchlafen gingen, im J. 1795 ein und wurde in ein Zinshaus umgebaut. Anfangs war dort jeden zweiten Tag Oper und das

[1] Realzeitung 1776, 25. Brachmonat (Juni

Perſonal zählte mehrere ſpäter rühmlich genannte Mitglieder. Zur Aufführung kamen u. A.: „Das liſtige Bauernmädchen“, oder: „Der geadelte Bauer“, „Die Sklaven“ (beide von Paiſiello); „Der liſtige Kaminfeger“ (Salieri); „Circe und Ulyſſes“ (Aſtarita); »*la vera costanza*« (Joſ. Haydn).

Sehen wir uns nun in jenen Vorſtädten um, denen die heutigen Theater ihre Entſtehung verdanken. In der Joſephſtadt wurde 1776 in der Schweibbogengaſſe von Franz Scherzer ein Schauſpielhaus eröffnet, das ſpäter Fürſt Adam Auersperg, an deſſen Palais es anſtieß, ankaufte und zu ſeinem Privattheater herrichtete. Mozart führte daſelbſt 1786 ſeinen „Idomeneo“ auf, auch ſonſt wird es bei feſtlichen Gelegenheiten oft genannt und beſteht noch heute. Das im J. 1788 von Karl Mayer erbaute und am 21. Oct. eröffnete noch heute beſtehende „Joſephſtädter Theater“ wurde erſt ſpäter der Oper dienſtbar; es ſei hier wenigſtens flüchtig erwähnt. — Mehr Intereſſe bietet uns die Leopoldſtadt, wo ſeit 1771 an verſchiedenen Orten Komödie geſpielt wurde, bis endlich 1781 ein ſtabiles Theater von Karl Marinelli in der Praterſtraße erbaut und am 20. Oct. eröffnet wurde. Dieſes kleine „Leopoldſtädter Theater“ (im Volksmunde nach einer beliebten Theaterfigur auch „Kasperltheater“ genannt und von Hoch und Niedrig gerne beſucht),[2] wurde der Boden für eine Reihe beliebter Volkspoſſen, welche mit ihrer Muſik von den dortigen Kapellmeiſtern Wenzel Müller und Ferdinand Kauer ungemein populär wurden und Jahrzehnte überdauerten. Die beiden Marinelli,[3] die Ehepaare Menninger und Richter, La Roche[4] u. A. zählten zum Perſonal; letzterer ſchuf die Figur des Käsperle und erfreute ſich der größten Beliebtheit. Neben den Volkspoſſen treffen wir auch auf zahlreiche und ſehr oft gegebene Singſpiele und Opern von Salieri, Sarti, Anfoſſi, Gluck („Pilgrimme von Mekka“), Gaßmann, Dittersdorf, Vincent Martin, Gretry, d'Allayrac, Joh. Schenk (die Singſpiele „Die Weinleſe“, „Die Weihnacht auf dem Lande“).[5] —

2 »*De la (Prater chez Kasperl avec toute la compagnie*«. Zinzendorf 1787, 20. Mai.

3 Karl Edler von Marinelli (1801 in den Adelſtand erhoben) ſtarb 1803, 28. Jan., 58 Jahre alt.

4 geb. zu Preßburg 1745, geſt. 1806, 8. Juni, 61 Jahre alt.

5 Unter der Direction des, auch als Schauſpieler rühmlichſt bekannten

Es erübrigt noch der Vorstadt Wieden zu gedenken. Auch hier hatten seit Mitte der 70er Jahre herumziehende Truppen ihr Glück versucht. Der Principal Christian Roßbach faßte endlich Fuß. Bisher in der innern Stadt auf dem Neu-Markt in einer Bretterhütte den Musen huldigend, erbaute er 1786 im rückwärtigen Hofe des fürstl. Starhemberg'schen Freihauses ein kleines stabiles Theater. Im März 1788 übernahm es der Theaterdichter Joh. Friedel in Gesellschaft der Frau des Emanuel Schikaneder. Friedel hielt auch bei der Wiedereröffnung am 24. März 1788 die Antrittsrede, die im Druck erschien. Er starb, 38 Jahre alt, am 31. März 1789 und nun berief Frau Schikaneder, von ihm testamentarisch zur Erbin eingesetzt, ihren in Regensburg weilenden Mann zur Übernahme des Theaters, für das er 1790 ein kaiserl. Privilegium erwirkte. Von da an hieß es im Volksmunde schlechtweg das „Schikaneder Theater". Anfangs fungirten Franz Teyber und Joh. Hummel (Vater des Claviervirtuosen J. N. Hummel) als Musikdirectoren; 1790 folgte als Kapellmeister Joh. Bapt. Henneberg. Nennenswerthe Aufführungen in dieser kurzen Zeit sind: „die Entführung aus dem Serail" (Mozart), „Schönheit und Tugend" (Martin's *Una cosa rara*), „der Barbier von Sevilla" (Paisiello); „das unvermuthete Seefest" und „das Singspiel ohne Titel" (beide von Joh. Schenk); „Oberon, König der Elfen" (Paul Wranitzky).[6]

Wir kommen nun zu den beiden Theatern der inneren Stadt (nächst der Burg und nächst dem Kärnthnerthor), deren Geschichte bis zum Jahre 1766 wir schon kennen,[1] die uns aber jetzt erst ein reicheres Bild entfaltet. Was oberste Leitung und Pacht betrifft, sind beide Theater vorerst gemeinsam zu betrachten und genügen dazu für unsern Zweck die Haupt-Daten.[2]

Carl (Bärnbrunn, geb. zu Kralau 1789, gest. 1854 5. Aug. zu Ischl) siedelte das kleine Theater 1847 in das von ihm erbaute und nach ihm benannte heutige „Carltheater" über.

6 Am 30. Sept. 1791 fand hier die erste Aufführung der Zauberflöte statt. 1801 übersiedelte das Theater in das neu erbaute noch heute bestehende „Theater an der Wien".

1 Band I. S. 83—100.

2 Ausführliches siehe Dr. Ed. Wlassak, Chronik des k. k. Hof-Burgtheaters. Wien 1876.

An Stelle des seit 1764 als General-Spectakel-Director fungirenden Grafen Joh. Wenzel Sporck (Bd. I. S. 93) trat im April 1775 Joh. Joseph Fürst Khevenhüller und nach dessen Tode (10. April 1776) der Oberstkämmerer Graf (spätere Fürst) Franz Orsini-Rosenberg, der im Jan. 1791 durch den Grafen Joh. Wenzel Ugarte ersetzt wurde. Als Pächter und oberste Leiter in dieser Periode erscheinen: Franz Hilverding von Weven, vordem kaiserl. Hof-Balletmeister (I. 86), der Abenteurer Giuseppe Affligio[3] (von Mai 1767 bis Mai 1770); Graf Johann Kohary (bis April 1775); Graf Keglevich (bis März 1776). Nachdem aber die finanziellen Verhältnisse der Theater sich immer bedrohlicher gestalteten, übernahm der Hof nun das Burgtheater in eigene Verwaltung, schränkte die Ausgaben möglichst ein und überließ das Stadttheater (nächst dem Kärnthnerthore) jedem sich Bewerbenden gratis nebst der Begünstigung, nach Thunlichkeit auch das Burgtheater benutzen zu können. Erst 1785 übernahm der Hof auch das Stadttheater wieder in eigene Rechnung. — Nach dem Tode des Kaisers Franz I. (18. Aug. 1765) wurde das Burgtheater mit einer neuen vorzüglichen französischen Gesellschaft für Schau- und Singspiel am 16. Mai 1767 wieder eröffnet; es wurde nun kurzweg als das französische, im Gegensatz zum deutschen Theater (nächst dem Kärnthnerthor) bezeichnet, obwohl auch in ersterem wöchentlich einmal eine deutsche Vorstellung statt fand. Für das Ballet an beiden Theatern wurde der berühmte Noverre als Balletmeister engagirt. Italiänische Oper war wöchentlich zweimal im Burg- und einmal im Stadttheater. Musikalische Akademien fanden zur Advent- und Fastenzeit statt, außerdem auch Freitags. Im Jahre 1772 veranlaßten nothwendige Ersparungen die Verabschiedung der Franzosen, die durch ihre vorzüglichen Leitungen auch vortheilhaft auf das deutsche Schauspiel gewirkt hatten. Sie spielten am 29. Februar zum letztenmale. Noverre's Contract ging 1774 zu Ende und seine Stelle übernahm Angiolini, der schon einmal (1762) angestellt war. 1776 wurde auch das Ballet und die ital. Oper aufgelöst und das Burgtheater am 17. Februar zum Hof- und

3 Vergl. Bd. I. S. 146 Anm. 39. Die bisherige Schreibart Affligio ist durch Wlassak nach amtlichen Quellen berichtigt. Auch der Theaterkalender von Wien, 1772 giebt S. 16 und 27 den richtigen Namen.

Nationaltheater erhoben und als ſolches am Oſtermontag, 8. April, eröffnet. —

Die italieniſche Oper ſtand nach Gluck's Weggang im Jahre 1765 (Bd. I. 87) unter der Leitung des Kapellmeiſters Florian Gaßmann; als dieſer im Spätherbſt 1769 auf einige Zeit nach Rom ging, vertrat ihn ſein Schüler Salieri unter Oberaufſicht des Vice-Kapellmeiſters Ferandini. Nach dem Tode Gaßmann's (22. Jan. 1774) blieb Salieri alleiniger Operndirigent bis zum Tode Kaiſer Joſeph's (1790). Nun fand ſich Salieri bewogen, zurückzutreten; man ſprach von Cimaroſa als ſeinem Nachfolger, wählte jedoch, „um im Schüler den Meiſter zu ehren", Joſ. Weigl, der Salieri bereits ſupplirt hatte. — Unter den Componiſten der in dieſer Periode aufgeführten Opern finden wir am häufigſten vertreten Piccini, Gaßmann, Salieri, Paiſiello, Gazzaniga, Anfoſſi, ſämmtlich neue Erſcheinungen. Giuſ. Scarlatti († 1777 in Wien) erſcheint noch zweimal, Haſſe mit der fünften ſeiner für Wien geſchriebenen Opern; Gluck ließ ſeinem *Orfeo* (1762) noch *Alceste*[4] und *Paride ed Elena* folgen. — Die in dieſer Periode wie überhaupt bis 1790 incl. gegebenen Opern ſind in Beilage III zuſammengeſtellt als Fortſetzung des früheren Verzeichniſſes, Bd. I. Beilage III).

Die bedeutendſten Sängerinnen waren: Antonie Bernasconi aus Wien, vorzüglich in Gluck'ſchen Opern, auch als Schauſpielerin gerühmt;[5] Tereſa Eberardi, Conſtanza Baglioni aus Bologna (an den Sänger Poggi verheirathet); Ka-

[4] Auf das bisher, ſelbſt in Schmid's „Gluck" S. 123 unrichtig angegebene Datum der erſten Aufführung habe ich ſchon anderwärts hingewieſen. Es war der 26. (nicht 16.) Dec. 1767. Sonnenfels (Briefe über die wieneriſche Schaubühne) erwähnt der Aufführung in ſeinem Erſten Schreiben, dat. 27. Wintermonat und wird in ſeiner Begeiſterung nicht 10 Tage zugewartet haben. Jeden Zweifel aber benimmt das Wiener Diarium Nr. 101, 30. Chriſtmonat, wo es heißt: „Samſtags und die folgenden Täge wurde auf dem Theater nächſt der Burg das neue Singſpiel Alceſte genannt aufgeführt ꝛc. Samſtag aber fiel auf den 26., den 2. Weihnachtstag, während der 16. auf einen Mittwoch fiel und obendrein in den Advent indem nicht geſpielt werden durfte.

[5] Zinzendorf hörte ſie als Alceſte: *»Bernasconi bien mise, bonne actrice, mais peu de voix.* Dies war freilich im Jan. 1781; die Sängerin fing an zu altern. Auch Mozart lobte ſie nur bedingt und Kaiſer Joſeph engagirte ſie nur gezwungen.

tharina Schindler aus Wien (eigentl. Leitner später Frau des Schauspielers Bergopzoomer); deren Nichte Anna Schindler, (gest. 1779 als Frau des Hofschauspielers Lange); Anna Maria Weigl (vergl. I. 265); Katharina Cavalieri geboren nächst Wien (von Mozart sehr geschätzte Bravoursängerin), die Altistin Weiß aus Wien; Theresia Kurz aus Toscana (vergl. I. 149). Sänger: die Tenoristen Tibaldi, Guardasoni, Caribaldi, Jermoli, Polini, Castrat Millico, Baß-Buffo Domenico Poggi, die vortrefflichen Komiker Laschi und Carattoli, der Bassist Bussani aus Rom ꝛc. — Das Orchester unter Director Jos. Trani zählte 31 Mitglieder, darunter Woborzil, Borghi, Georgi (Violine); Orsler und Weigl (Violoncell); Joseph Cammermeyer und Pischelberger (Contrabaß);[6] Vittorino Colombazzo (Oboe), Stamitz (Waldhorn), Pacher (Flöte). Das Orchester wechselte mit jenem des Stadttheaters (26 Mitglieder), je nachdem es Oper und Ballet erforderte. — Im Herbstmonat 1770 wurden Oper und Ballet ins Lager nach Mährisch-Neustadt beordert, um bei den Festlichkeiten zu Ehren der Anwesenheit des Königs von Preußen Vorstellungen zu geben. Kaiser Joseph hatte den Kapellmeister Gaßmann mitgenommen, der seine Oper *La contessina* aufführte, die dem Könige, für den Gaßmann dann mehrere Stücke für die Flöte schrieb, so sehr gefiel, daß er dem Kaiser den Wunsch äußerte, „ihm den Mann zu überlassen, der so ganz nach seinem Herzen schriebe". —

Das Stadttheater wurde nach des Kaisers Tode am Ostersonntag 31. März 1766 wieder eröffnet. Eine radikale Veränderung war diesem Theater vorbehalten. Die Theatercensur, schon 1751 eingeführt (vergl. I. 100), wurde 1770 durch Staatsrath Freiherrn v. Gebler (Sonnenfels als Theatralcensor) strammer gezogen. Die Burleske lag in den letzten Zügen; der Komiker Prehauser starb 1769 (I. 97) und Felix Kurz versuchte es bei seiner Wiederkehr vergebens,[7] das frühere Interesse für ihn wieder anzufachen. An die Stelle extemporirter Farcen traten nun regel-

6 Vorher beim Bischof von Großwardein (Dittersdorf, Lebensbeschreibung, S. 134), später im Schikaneder Theater. Für ihn schrieb Mozart den obligaten Baß zu einer Arie (K. 612).

7 Am 24. Nov. 1770 brachte er auch Haydn's erstes Bühnenwerk „Der neue krumme Teufel" wieder auf die Bühne (vergl. Bd. I. S. 153 f.).

mäßige Stücke und der Hanswurst lebte nur noch in einigen Abarten kümmerlich fort.

Nachdem der Hof, wie oben erwähnt, im J. 1776 die unentgeltliche Benutzung des Stadttheaters nebst eventueller Überlassung des Burgtheaters freigegeben hatte, meldeten sich als die ersten eine Gesellschaft französischer Operisten unter der Direction des Unternehmers Hamon. Sie gaben im Januar abwechselnd in beiden Theatern Vorstellungen und reisten dann ab mit der Absicht, bei ihrer Wiederkehr auch die italienische Oper zu pflegen.[5] Mittlerweile hatte sich Noverre gemeldet, der den Principal Böhm mit seiner Gesellschaft aus Brünn verschrieb und das im Burgtheater entlassene Ballet übernahm. Es wurden vom 17. April bis 17. Juni 32 Singspiele und 19 Ballete gegeben; die Singspiele waren von Gossec, Monsigny, Gretry, Philidor, Dunn, Guglielmi, Hiller, Wolf, Gluck, Richter, Holly, Baumgartner. Obwohl die Aufführungen der Singspiele mittelmäßig waren, übte doch das wieder zu Ehren gekommene Ballet solchen Zulauf aus, daß das Burgtheater fast verwaist blieb. Noverre bewies, daß er auch zu sparen verstand und zeigte sich seinen Untergebenen gegenüber höchst uneigennützig und großmüthig. Das Tänzercorps gab ihm aus Dankbarkeit ein Benefice und der Kaiser ernannte ihn zum kais. königl. Hof-Balletmeister. Er verließ Wien mit Ehren überhäuft und reiste nach Paris, wo er bei der großen Oper unter glänzenden Bedingungen angestellt wurde.

Vom 28. Mai bis Ende December 1776 gaben ferner die Unternehmer einer Privatgesellschaft abwechselnd in beiden Theatern italienische Opern-Vorstellungen. Das Sängerpersonal zählte 12 Mitglieder, darunter Tenorist Jermoli, Bassist Poggi und Frau, und die Cavalieri. Dazwischen occupirten die Schauspielgesellschaften Wäser aus Breslau, dann Moll aus Preßburg das Terrain, zum Theil auch Luftspringer und Gaukler. Moll begann am 21. Oct. mit „Dido", „Schauspiel eines hiesigen Dichters" (Realztg.) und gab auch nach Ostern 1777 regelmäßige Stücke nebst Pantomimen von Bienfait (W. D. Nr. 36). Vordem, im Januar und Februar, gab die Gesellschaft der Katharina Schindler (ausschließlich im Stadttheater) italiänische Opern;

[5] Realzeitung 1776, 3. Brief.

Anna Lange, Tenorist Friberth, Ruprecht, Kral und Postelli waren die besseren Mitglieder. — Die weiteren bunten Wechselfälle dieses Theaters werden uns später noch einmal beschäftigen, für jetzt kehren wir zum Hof- und Nationaltheater zurück.

Gegen Ende 1777 beschloß Kaiser Joseph, wahrscheinlich aufgemuntert durch die Singspiel-Aufführungen der Böhm'schen Truppe, den Versuch zu machen, ein „National-Singspiel" zu gründen. Er beauftragte den Schauspieler J. H. Friedr. Müller, die nöthigen Vorkehrungen zu treffen und ernannte ihn zum Director und Regisseur; Jg. Umlauf wurde Musikdirector. Das Singpersonal bestand anfangs aus der Cavalieri, Wilhelmine Stierle, den Sängern Jos. Ruprecht und Fux; der Chor wurde aus den Kirchen requirirt. Am 17. Febr. 1778 wurde als erste Vorstellung das Original-Singspiel in 1 Akt „die Burgknappen" von Weidmann, Musik von Umlauf, gegeben. Der Reiz der Neuheit, die treffliche Darstellung und die hübsche Musik lockten jeden Abend eine Menge Neugieriger herbei, von denen viele aus Mangel an Platz wieder umkehren mußten; besonders die Cavalieri erfreute sich allgemeinen Beifalls und wurde sogar, damals eine Seltenheit, hervorgerufen.[9] Das Personal ergänzte sich allmählig durch Anna Lange, Weiß, Aloysia Weber (Mozart's erste Liebe, 1780 an den Hofschauspieler Lange verheirathet), Brenner, Fischer, Rousseul, Therese Teyber, Antonie Bernasconi und Saal; den Sängern Arnold, Souter, J. B. Hofmann, Christian Benda (Sohn des Componisten Georg B.), dem trefflichen Tenor Valentin Adamberger (Mozart's Belmont), Walther, Rousseul, Günther, dem ausgezeichneten Bassisten Fischer (Mozart's Osmin) und Jg. Saal. Im Melodram wirkten mit die Damen Sacco, Defraine, Jacquet, das Ehepaar Brockmann und Joseph Lange. In italienischer Sprache waren verpflichtet zu singen: die Bernasconi, Brenner, Fischer und Frau, Adamberger, Souter und Walther. — Von dem ursprünglichen Plane, nur Originalstücke zu geben, mußte man bald abstehen; es wechselten vielmehr (wie Beilage III zeigt) wirklich deutsche Singspiele mit Übersetzungen französischer und

9 Wiener Diarium Nr. 16.

italiäniſcher Werke. Das Unternehmen erlahmte zwar für dieſesmal, doch brachte es noch vor Thorſchluß als herrlich lohnende That Mozart's „Entführung" (16. Juli 1782),[10] und als erſte Wiener Aufführung Gluck's „Iphigenie auf Tauris" (23. Oct. 1781);[11] oft gegeben wurden auch die Melodramen „Medea" von Gotter und „Ariadne auf Naxos" von Brandes, beide mit Muſik von Georg Benda, der damals ſelbſt in Wien ſich aufhielt. Das National-Singſpiel erhielt ſich bis 1783; am 4. März war die letzte Vorſtellung.[12]

Der fühlbare Mangel an Singſpielen weckte die Sehnſucht nach Wiedereinführung der italiäniſchen *Opera buffa*. Von den Deutſchen wurden für dieſelbe beibehalten: die Sängerinnen Cavalieri, Teyber, Lange; die Sänger Ruprecht, Adamberger, Hofmann und Saal. Neu engagirt wurden: Anna Storace[13] (eine Engländerin, damals erſt 17 Jahre alt), Maria Piccinelli, deren Schweſter Mandini, Buſſani; Tenor Mandini, Kelly aus Irland, Buſſani (zugleich Director der Oper), Benucci und Pugnetti. Bis Ende 1790 traten noch hinzu: Luigia-Mombelli (geb. Laſchi), Coltellini, Calveſi, Marconi, Molinelli, Speccioli, Morichelli, Adrianna Ferrareſe, deren Schweſter Aloiſia

10 Zinzendorf macht die eigenthümliche Bemerkung: *Opera dont la musique est pillée de differentes autres. Fischer joua bien, Adam Berger* (Adamberger) *me deplut.* Dagegen nennt ihn Mozart unter denen auf die Deutſchland ſtolz ſein darf.

11 Von Gluck'ſchen Opern wurden von Oct. 1781 bis März 1783 gegeben: Iphigenia auf Tauris (11 mal), Alceſte (10), Orfeo (6), Pilgrimme von Mekka (6). Nach dieſer Zeit verſchwinden ſeine Opern auf Jahre hinaus.

12 Der Erwähnung verdient auch folgende Ankündigung aus jener Zeit: „Ehrbietungsvoll macht die der Schauſpielkunſt ſich widmende Jugend einem verehrungswürdigen Publike bekannt, daß ſie ihre theatraliſchen Übungen künftigen Freytag als den 31. Aug. im k. k. Nationaltheater wiederum anfangen und in der Folge ununterbrochen alle Freytage fortſetzen werde. Da ſie ſich bisher vorzüglich beſchäftiget hat, Kenntniß in der Tonkunſt zu erlangen, ſo wird ſie mit Adelheid von Veltheim oder der Baſcha zu Tunis, einem Original-Singſpiele von vier Aufzügen den Anfang machen". (Wiener Zeitung 1781, Nr. 69, 29. Auguſtmonat.)

13 *Jolie figure, voluptueux, belle gorge, beaux yeux, cou blanc, bouche fraiche, belle peau, la naiveté et la pétulance de l'enfance, chante comme un ange* — man ſieht, Zinzendorf war nicht wenig eingenommen für die Sängerin, an der Mozart die rechte Suſanne gefunden hatte.

Villeneuve,[14] Colombati, Neucini. Sänger: Viganone,[15] Piovane, Mandini, Ghisani, Mombelli, Lotti, Morella, Crucciati, Albertarelli, Calvesi ꝛc. Die meisten der Genannten sind uns durch die Mozart'schen Opern geläufig; denken wir nur an Storace (Susanne), Bussani (Cherubino, Despina), Mombelli (Zerline, la contessa), Ferrarese (Susanne, Fiordiligi), Villeneuve (Dorabella), Lange (Donna Anna), Cavalieri (Donna Elvira); an Albertarelli (Don Giovanni), Benucci (Figaro, Leporello, Guillelmo), Mandini (Almaviva), Kelly (Bassilio), Morella (Don Ottavio), Bussani (Bartolo, Don Pedro, Masetto, Don Alfonso).

Die italiänische Oper begann am 22. April 1783; das Repertoire bis 1790 (Beilage III) nennt 63 Opern mit 18 Componisten, darunter mit neuen Opern am häufigsten Paisiello (12) und Cimarosa (10); ferner Salieri, Anfossi, Sarti, Guglielmi, Martin, Mozart, Gazzaniga, Alessandri, Traetta ꝛc. Von den früheren sind nicht mehr genannt: Piccini, Gaßmann, Galuppi und Hasse. So sehen wir auch hier zum zweitenmale, wie selbst im Verlauf von kaum 10 Jahren das Interesse für einzelne Componisten erlahmt, Namen verschwinden und neue auftauchen, um ebenso bald wieder der Vergessenheit anheimzufallen. Wie Wenigen ist es beschieden, sich dauernd zu erhalten: sehen wir von Gluck und Mozart ab, so ist es nur Cimarosa, der heuzutage noch bisweilen, und auch da mehr aus Curiosität, vom Staube gereinigt wird. Das Loos der letzten italienischen Opern Mozart's in ihren ersten Jahren kennen wir. *Le nozze di Figaro* wurde im ersten Jahre (1786) 9 mal gegeben,[16] dann namentlich durch Martin's *Una cosa rara* verdrängt und erst 1789 wieder hervorgesucht. *Don Giovanni*.

14 Eine der größten Schönheiten ihrer Zeit. Sie trat am 27. Juni 1789 das erstemal in Wien als Amor in *l'Arbore di Diana* auf. Die Wien. Ztg. rühmt ihr reizvolles Aussehen, seines ausdrucksvolles Spiel und ihren kunstreichen schönen Gesang.

15 *Tenor d'une voix admirable.* Zinzendorf 1784. 26. April.

16 Zinzendorf 1. Mai (erste Aufführung): *la musique de Moshardt. l'opera m'ennuya.* 4. Juli: *la musique de Mozart singulière, des mains sans tête.* 1789. 31. Aug.: *Charmant duo entre la Cavalieri et Ferrarese.* 1790. 7. Mai: *le duo des deux femmes, le rondeau de la Ferrarese* (welches Mozart 1789 für sie neu componirt hatte) *plait toujours.*

nach der Prager ersten Aufführung in Wien zuerst am 7. Mai 1788 gegeben,[17] erlebte in diesem Jahre 14 Wiederholungen und tauchte erst in den 90er Jahren wieder auf. »*Così fan tutti*«, 1790 10 mal gegeben,[18] erfuhr durch des Kaisers Tod eine Unterbrechung. Längst verschwunden sind die Opern, zu denen Mozart Einlagen schrieb: zu *Il curioso indiscreto* von Anfossi (1783), *La villanella rapita* von Bianchi (1785),[19] *I due barone* von Cimarosa und *Il burbero di buon cuore* von Martin (1789). Den Wiederholungen bis Ende 1790 zufolge hatten den meisten Erfolg Paisiello's *Il barbiere di Siviglia* (61 mal seit 1783), *Il rè Teodoro* (55 mal seit 1784), Salieri's *Axur* (53 mal seit 1788), während Martin's *Una cosa rara* trotz aller Beliebtheit diesen dennoch nachsteht (42 mal seit Nov. 1786) und selbst überholt wurde von dessen *l'Arbore di Diana* (59 mal seit Oct. 1787). Wie bald bewährte sich Mozart's Ausspruch über Martin: „Vieles in seinen Sachen ist wirklich sehr hübsch, aber in zehn Jahren wird kein Mensch mehr Notiz davon nehmen". — Zu jener Zeit wurde ein arger Mißbrauch getrieben mit der Aufforderung zu Wiederholungen einzelner Stücke und selbst der Kaiser gab häufig das Zeichen dazu.[20] In Sarti's *Fra due litiganti* mußte die Storace eine Arie dreimal wiederholen; in Mozart's *Nozze di Figaro* wurden noch nach der 8. Aufführung 6 Nummern wiederholt, das kleine Duo sogar 3 mal. Man rieth damals dem Kaiser, das Dacapo einzustellen,[21] worauf auch richtig der nächsten Ankündigung (*l'Italiana in Londra*) die Notiz beigefügt war: „Es wird hiermit zu wissen gemacht, daß von

17 Zbf. 7. Mai: *la musique de Mozart est agréable et très variée.* 23. Juni: *le soir je m'ennuyai beaucoup a l'opera Don Giovanni.*

18 Zbf. 26. Jan. (erste Aufl.): *la musique de Mozart charmante, et le sujet assez amusant.*

19 Zbf. 30. Nov. *Le spectacle est gai, la musique contient quelques morceaux de Mozhart, les paroles beaucoup d'equivoques; le souflet repeté.*

20 Zbf. *Les acteurs se surpassererent et on les fit indiscretement répéter . . . L'empereur fit répéter l'air du Bachelier* (in Paisiello's *Barbiere* 1783).

21 Der Kaiser machte die Sänger auf der Probe selbst mit dem Verbot bekannt, worauf alle zustimmend sich verbeugten, nur Kelly erwiederte offen: „Glauben Ew. Majestät ihnen nicht; sie alle lieben den Dacapo-Ruf, ich wenigstens kann es bestimmt von mir sagen. (Kelly, *Reminiscences*, vol. I. p. 262.)

um an, um die für das Singſpiel beſtimmte Dauerzeit nicht zu überſchreiten, kein aus mehr als einer Singſtimme beſtehendes Stück mehr wird wiederholt werden". Im Herbſt war das Verbot wieder vergeſſen, denn in *Cosa rara* wurde ein Duo regelmäßig 2 und 3 mal wiederholt.

Das Stadttheater (nächſt dem Kärnthnerthor) das wir Ende 1777 verlaſſen haben, bildete noch immer eine Gaſtherberge für Einheimiſche und Fremde. Im J. 1778 erſcheint der früher genannte Principal Moll, dann Bienfait und Gauklerkünſtler aller Art. 1779 errichtete der Hofſchauſpieler Müller auf ſeine Koſten eine Theater-Pflanzſchule für Kinder und gab mit ihnen auch Ballete. 1780 bis Herbſt 1782 gaben die franzöſiſchen Unternehmer Dalainval und Beaubourg franzöſiſche Singſpiele und Komödien, in der letzten Zeit auch Ballete. In dieſe Zeit fällt auch eine franzöſiſche Aufführung von Gluck's *Orfeo* (30. Juni 1781). Den Orfeo gab Sr. Le Petit, Mme. Giorgi-Banti, eine ſpäter berühmte Sängerin, der wir noch begegnen werden, ſang die Euridice, Dlle. Laurent den Amor.[22] Im Febr. 1783 wurde die Oper *Calypso abbandonata* aufgeführt, in der zwei vorzügliche Sängerinnen der fürſtl. Eſterházy'ſchen Kapelle ſangen. Als Componiſten der Oper giebt Zinzendorf irrthümlich Haydn an.[23] Dieſe Oper wurde wahrſcheinlich als eine Art Gaſtvorſtellung unter der Geſellſchaft Rouſeul und Genſike aufgeführt. Den einzigen Anhaltspunkt dazu bietet hier eine wenig bekannte Broſchure,[24] in der wir leſen: „Im Kärnthnerthor-Theater ſpielten in den letzten drei Monaten (1782) eine Jehniſche Geſellſchaft deutſcher Schauſpieler; zu Anfang 1783 theilte ſie ſich in zwei Truppen unter Rouſeul und Genſicke als Directoren. Die erſtere war die beſſere. Es wurden meiſt

22 Vergl. A. Schmid, Gluck, S. 376.

23 22. *Febr. a l'opera Calypso abbandonata ou Mr. Bologna et Mlle. Valdisturda chantèrent. musique de Heyden.* Der Umſtand daß beide Sängerinnen aus Eſterház kamen und vielleicht ſogar Haydn ſelbſt dirigirte, mag Z. verleitet haben, ihm die Muſik zuzuſchreiben. Die Oper iſt jedoch von Luigi Bologna, wie auch Gerber (Neues Lex. I. 462) richtig angibt. Eine Abſchrift der Partitur trägt, gleich dem S. 71 erwähnten Oratorium, fälſchlich Haydn's Namen.

24 Dramatiſche und andere Skizzen nebſt Briefen über das Theaterweſen zu Wien, herausg. von Schink. Wien, in der Sonnleithner'ſchen Buchhandlung. 1783.

Schau- und Luſtſpiele gegeben, nur wenige bekannte Singſpiele, keine eigentlichen Opern". Von beiden Geſellſchaften ſind dann die Mitglieder genannt.

Genſicke einigte ſich ſpäter mit der Schauſpielerin Barbara Fuhrmann,[25] bisher Eigenthümerin eines Winkeltheaters „Zum Waſen" in der Vorſtadt Wieden. Dieſe Truppe gab nun im Stadttheater von 27. Auguſt bis Ende October 1783 Vorſtellungen aller Art: Zauberpoſſen, Schau- und Luſtſpiele, Ballete, Singſpiele und Opern; unter letzteren „Romeo und Julie" (Georg Benda), „das Gärtnermädchen" (Paiſiello), „die Eiferſucht auf der Probe" (Anfoſſi), „der gefoppte Bräutigam" (Dittersdorf), „die Liebe unter den Handwerksleuten" (Gaßmann); ferner die Melodrame „Medea" (Benda) und „Ino" (Reichardt). Auch einem hundertjährigen Jubiläum begegnen wir im September: „Die belohnte Treue der Wiener Bürger", Schauſpiel in 3 Akten von O. Genſike. Zur Erinnerung an die Entſetzung Wiens am 12. Sept. 1683.

Nach Angabe der Wiener Zeitung gab ſeit 2. Juli 1784 die Scherzer'ſche Geſellſchaft deutſche Vorſtellungen; ihr folgte am 31. Auguſt eine Geſellſchaft italieniſcher Schauſpieler mit italieniſchen Komödien und nach dieſer die Geſellſchaft Schikaneder und Kumpf. Die Vorſtellungen dieſer Geſellſchaft müſſen zu den beſſeren gezählt haben, denn ſelbſt der Kaiſer beſuchte ſie mit ſeinem Hofſtaat. „Als die Unternehmung einzelner Privatperſonen (ſagt die W. Ztg. 22. Dec.) iſt ſie das beſte, was wir ſeit vielen Jahren auf dem Theater am Kärnthnerthore ſahen". Schikaneder trat als Schauſpieler auf und lieferte Theaterſtücke (z. B. Bucentaurus); auch der früher genannte Theaterdichter Friedel ſchrieb Luſtſpiele (z. B. „der Fremde") die ſich allgemeinen Beifalls erfreuten. Als erſte Vorſtellung iſt Mozart's „Entführung" genannt, weiterhin „Zemire und Azor" (Gretry), „die Pilgrimme von Mekka" (Gluck), „die Dorfdeputirten" (Wolf), „das Fiſchermädchen" und „König Theodor" (Paiſiello), „die ſchöne Schuſterin" (Umlauf), „die belohnte Treue" (Haydn) und andere Singſpiele von Guglielmi, Gaßmann, Salieri, Sarti, Piccini.

---

25 Im Wienerblättchen kündigte die Fuhrmann ihren ganzen Theater-Apparat zum Verkauf an, wie auch Überlaſſung des Gebäudes (Nr. 42) zum Theater- oder anderweitigem Gebrauch.

Die Vorstellungen (im Ganzen 31) begannen am 5. Nov. 1784 und endeten 6. Febr. 1785.[26]

Das nunmehr vom kaiserlichen Hofe wieder übernommene Stadttheater wurde im Laufe des Sommers durchaus im Innern erneuert, verschönert und bequemer eingerichtet und vorderhand auf sechs Abende und mit Zuziehung der Hof-Operisten am 4. August 1785 eröffnet. Veranlassung dazu war diesmal die Anwesenheit des berühmten Castraten Luigi Marchesi (auch Marchesini genannt), der auf der Durchreise nach Petersburg begriffen war.[27] Er trat in der Titelrolle der Oper *Giulio Sabino* von Sarti am 4. August zum ersten und am 20. zum sechsten und letzten Male auf und entzückte durch herrliche Stimme, vortrefflichen Gesang und geistreiches Spiel. Der Kaiser besuchte die Oper und beschenkte den Sänger, der (wie die Wiener Zeitung meldet) für jeden Abend 100 Ducaten Honorar erhielt, überdies mit einem kostbaren Ring.[28]

Zwei Monate später wurde wieder das deutsche Singspiel eingeführt, denn das Verlangen darnach hatte sich abermals fühlbar gemacht. Es begann am 16. Oct. im Stadttheater, wechselte dann einigemal mit dem Burgtheater und verblieb endlich von 19. August 1787 angefangen ausschließlich in ersterem Theater. Als Mitglieder in dieser zweiten Periode erscheinen die Frauen Rothe, Saal, Cavalieri, Lange, Uhlich, Szamarini, Podleska, Arnold (Therese Teyber) und Willmann; die

---

26 Nach Notizen in der W. Ztg. und im Wienerblättchen, sowie nach der kleinen Broschüre: „Ein Quodlibet zum Abschied" von J. Friedel. Schauspieler. Abdera 1785. (Mit Verzeichniß der aufgeführten Stücke und deren Einnahmen.)

27 Seine Berufung dorthin geschah auf Veranlassung des kaiserl. Kapellmeisters Sarti, der die große Sängerin Todi, welche gegen ihn bei der Kaiserin intriguirte, mit dem Auftreten des berühmten Sängers in Schatten stellen wollte.

28 Zinzendorf. *4. août*: *Marchesini premier soprano de l'Italie enchanta tout l'auditoire par sa belle voix, douce, sonore, harmonieuse et touchante . . . . M. a un visage de femme, des gestes de femme, une voix au-dela de celle d'une femme, des sons flutés etonnant. 6. août: (l'opera) alla mieux que l'autre fois. M. avait moins peur. 11.: M. s'est surpassé aujourd'hui. 20: Marchesi nous etonna, captiva notre admiration pour la dernière fois par ses sons touchans, sa voix sonore, harmonieuse, munie à la fois de cordes basses et hautes, d'une etendue immense.*

Tenoriſten Adamberger, Arnold, Lippert, die Baritoniſten und Baſſiſten Dauer, Saal, Hofmann, Rothe und Ruprecht. Es wurden 20 neue Singſpiele gegeben, darunter 13 deutſche, die übrigen waren Repetitionen. Das meiſte Glück machte „der Apotheker und der Doctor" von Dittersdorf.[29] Mozart's „Schauſpieldirector", wie früher erwähnt, zuerſt am 7. Febr. 1786 im Schloſſe Schönbrunn bei einem Feſte gegeben, wurde hier zweimal aufgeführt. Als im März 1785 von der Wiederaufnahme des deutſchen Singſpiels geſprochen wurde, ſchrieb Mozart an den Vater: „Ich meinestheils verſpreche ihr nicht viel Glück — nach den bereits gemachten anſtalten ſucht man in der That mehr die bereits vielleicht nur auf einige Zeit gefallene teutſche Oper gänzlich zu ſtürzen — als ihr wieder empor zu helfen und ſie zu erhalten." Mozart hatte richtig prophezeit: der Erfolg war noch geringer als das erſtemal, denn gegen die gleichzeitig vorzügliche italieniſche Oper vermochte das Singſpiel nicht aufzukommen. Ende Februar 1788 war die letzte Vorſtellung und von da an blieb das Stadttheater, einige vereinzelte Aufführungen ausgenommen, bis 16. Nov. 1791 geſchloſſen.

Die italieniſche Oper war alſo abermals Alleinherrſcherin. Um ſie nun dauernd an Wien zu feſſeln, ſchlug der Dichter Da Ponte (wie Zinzendorf im Januar 1789 ſchreibt) dem leitenden Miniſter ein Project vor, zu dem alle Geſandten der auswärtigen Höfe zu ſubſcribiren verſprachen. In welchem Grade die Theaterluſt damals zunahm, erſehen wir aus dem Umſtande, daß man mit dem Plane umging, ein drittes Theater in der inneren Stadt zu erbauen und die Logen darin zu Kartenſpiel einzurichten. Es ſollte an Stelle der, dem Burgtheater nahgelegenen ſogenannten Stallburg (ehemals „die alte Burg" genannt) zu ſtehen kommen und das Modell dazu war bereits fertig, doch hatte man bald Wichtigeres zu thun und eher vom Kriegs- als vom Schauſpieltheater zu ſchreiben.[30]

[29] Zinzendorf. *13. juillet* (die erſte Aufführung war am 11. Juni): *La Musique de Dieters. la pièce détestable. Un air* Du Ciel *9. fois* (Akt II, Standia: „Mit dir du Ciel"). Die Handlung iſt nach dem Franzöſiſchen des G. v. N. *L'apothicaire de Marcie* frei bearbeit von Stephanie d. J.

[30] Zinzendorf ſchreibt (12. Nov. 1791): *De-là* (Geldhau) *à la* Joſephs Stadt (Vorſtadt Wiens) *dans le voisinage du jardin de Wilzek chez le Chevalier de Moretti No. 191 voir le Modèle d'un grand théâtre à con-*

Das Ballet hatte seine höchste Blüthezeit in den Jahren 1767 bis 1771; damals war es das Lieblingsschauspiel des Publikums und stand an beiden Theatern der inneren Stadt täglich auf dem Repertoire, entweder einen ganzen Abend ausfüllend oder als Opern-Zugabe. So gab der berühmte Vestris am 25. Febr. 1767 sein Ballet „Medea und Jason" und dann das Singspiel *»l'Albagia smacherata«* im Theater nächst der Burg. Der Hof war zugegen und bewilligte ihm die ganze Einnahme (W. Diarium). Seinen Aufschwung und Ruhm aber verdankte das Ballet dem Genie des uns schon bekannten Noverre (S. 121), der hier alles fand, um dasselbe zu einer bis dahin nicht gekannten selbstständigen rhythmisch-plastischen Gattung der schönen Künste zu erheben. Er konnte große Summen wagen, hatte ein zahlreiches auserlesenes Tänzercorps, das begeistert seinen Lehren folgte, ein treffliches Orchester und begabte Ballet-Componisten. Starzer am französischen, Aspelmayer am deutschen Theater. Das Wiener Ballet zeichnete sich damals namentlich durch seine Figuranten aus, denn Noverre hatte die glückliche Gabe, junge Leute für das vollkommenste Zusammenspiel abzurichten. Als Pflanzschule hatte er auch eine eigene Tanzschule für Kinder beiderlei Geschlechts errichtet. Als die vorzüglichsten Solotänzer sind in dieser Zeit hervorzuheben der jugendliche Pick, Simonet, Binetti, Rossi; die Tänzerinnen Ricci, Lenzy, Des Camps, Vulcano (spätere Muzarelli), Duprée, Villneuve, Ablöscher — meistens Schülerinnen Noverre's, die

struire ici à l'emplacement de la Stallburg. Il est superbe. 45 pieds largeur de la scène, 60 pieds hauteur dans le parterre, 80 pieds longueur sous la scène. La forme est celle d'une cloche. 6 etages, les loges au rez-de-chaussée et celle au 4e rang fermés, les dernières avec des lucarnes, les loges au premier en balcon fermé pour l'hombre (?), au 2d et 3me en balcons entourés de balustrades à jour; tout ces balcons sortent chacun entre deux colonnes qui régnent tout le long du pourtour imitant le verde antico. Au fond de chaque loge un trumeau qui sert de porte pour aller dans le corridor chauffé, des appartements derrière. Au plafond de chaque loge entre deux colonnes au premier et second un grand putre qu'on allumera les jours de fête. La loge de la cour grand balcon dans le fond occupe le premier et le second. Deux loges latérales de la cour dans le proscenium. Au milieu du plafond de la salle un lustre immense qu'on hausse et baisse a volonté. Le parterre fort long monte insensiblement vers le bout de la salle. Il regne tout-autour le long des loges un amphithéâtre noble, et dans les enfoncements entre les balcons il y a encore des chaises.

seinen Namen und seine Ballete weithin verbreiteten. Der Stolz ihres Meisters aber war die früher (S. 51) genannte Delphin. Noverre's schöpferischer Geist bewährte sich vorzüglich im komischen, oder, wie man es nannte, anakreontischen Fache. *»Les petits riens«*,[31] „Weiß und Rosenfarb" zählten zu dieser Gattung. Seine größte Stärke aber besaß Noverre im heroischen Fache. Die tragischen Ballete „der gerächte Agamemnon" (2. Theil Iphigenie auf Tauris), „die Horazier und Curazier", „Adelheid und Ponthieu" wurden für Meisterwerke gehalten.[32] Auch zu den Gluck'schen Opern *Orfeo*, *Alceste*, *Paride ed Elena*, componirte er die Ballete. Im J. 1770 debutirte Noverre mit dem Ballet „Diana und Endimion" vor Friedrich dem Großen bei dessen Zusammenkunft mit Kaiser Joseph im Neustädter Lager und der König zollte seinem ehemaligen Füsilier große Lobsprüche. 1781 war Cruce auf kurze Zeit Balletmeister; für die neu errichtete italienische Oper (1783) De Camp.[33]

Das Theaterbild von damals zu vervollständigen sei noch des Trattnerhofes[34] gedacht, dessen Saal sammt Nebenlokalitäten im J. 1784 für ein adeliges Casino gegen Abonnement (jährlich 6, halbjährlich 4 Ducaten) eingerichtet war. Dafür standen den Mitgliedern die Räume von früh bis abends als Versammlungsort offen; man spielte Billard und Karten und hatte in der Fasten- und Adventzeit wöchentlich zu einem Concert und monatlich zu einem Balle freien Zutritt. Der Saal wurde auch anderseits zu Bällen und Akademien vermiethet. Im J. 1785 hatte hier eine italienische Schauspielertruppe unter Anton Lazzari ihr Lager aufgeschlagen. Es wurden ernste und heitere

31 Wahrscheinlich dasselbe Ballet, für welches Mozart im J. 1778 in Paris die erst vor einigen Jahren aufgefundene Musik schrieb. Das Ballet wurde von Noverre in Paris im Juni 1778 aufgeführt. (O. Jahn, Mozart, Bd. I. S. 484.)

32 Der größte Theil der in Wien gedruckten Programme dieses Ballets, welche in der Beschreibung fast noch mehr Aufsehen machten als in der Ausführung, waren von einem Wiener Autor, J. Landes, der 1780, 38 Jahre alt, starb. (S. Nicolai IV. S. 574 Anm.)

33 Jos. Oehler, Geschichte des gesammten Theaterwesens Wien 1903. 3. Abth. S. 101 ff.

34 An Stelle des früher bestandenen alten Häusercomplex, der Freisingerhof genannt, wurde in den Jahren 1773—76 vom k. k. Hofbuchhändler Thomas Edlen v. Trattnern das bekannte große Zinshaus erbaut.

Schau- und Singspiele aufgeführt. Dreimal verschoben war endlich die erste Vorstellung „mit Versicherung auf Ehre" auf den 9. April festgesetzt. Man gab *Torquato Tasso* von Goldoni. Preise der Plätze: Erstes Parterre — 10 Kr., zweites Parterre — 20 Kr. (Wienerblättchen.)

Die Kirchenmusik war seit unserer letzten Kenntnißnahme[1] allmälig bedeutend herabgekommen; selbst die Hofkapelle und der Chor bei St. Stephan litten unter der Nachwirkung der Mißwirthschaft, die unter Hofkapellmeister Reutter's Regiment eingerissen war. Nicolai[2] fand 1781 weder Ausführung noch die Musik selbst der Hauptstadt würdig. Mozart schrieb dem Vater (12. April 1783): „Wir wissen ja daß sich die Veränderung des Gusto leider sogar bis auf die Kirchenmusik erstreckt hat, welches aber nicht seyn sollte; woher es denn auch kömmt, daß man die wahre Kirchenmusik — unter dem Dach und fast von Würmern zerfressen findet." Vielleicht wirkte dieser Umstand mit dazu bei, Kaiser Joseph im J. 1783 zu veranlassen, nebst der Vereinfachung des Gottesdienstes[3] die figurirte Instrumentalmusik aus der Kirche ganz zu verbannen und sie nur in der Hofkapelle und im Dom an Festtagen, wenn der Cardinal-Erzbischof pontificirte, in allen übrigen Kirchen aber nur an besonderen Festtagen zu gestatten.[4] Es wurden nunmehr die deutschen Gesänge eingeführt, welche während der Messe von der Gemeinde gesungen wurden. Choralmusik war nur in solchen Kirchen möglich, wo ein Chor bestand, so in der Domkirche, in den Pfarrkirchen zu St. Michael und bei den Schotten, und selbst an diesen Orten war in jener Zeit an geübten Chorsängern großer Mangel. Unter Kaiser

---

1 Band I. S. 44—58.

2 Friedr. Nicolai's Reise, IV. S. 544 f.

3 Zinzendorf schreibt 1783, 20. April: *„Aujourd'hui commence le nouvel ordre, qu'il n'y a jamais qu'une messe à la fois dans une église, seulement à St. Etienne il y en a 3. Cela fait que plusieurs prêtres ne trouveront plus de messe a dire.*

4 So z. B. bei Eröffnung der, vom Kaiser der italienischen Congregation zugewiesenen Minoriten-Kirche am Ostersonntag 1786, wobei die Sänger der ital. Oper sangen und der uns bekannte Karl Friberth als Kapellmeister dieser Kirche fungirte. (Vordem war Maria-Schnee die ital. Nationalkirche, d. h. wo in italienischer Sprache gepredigt wurde (W. D. 1781. Nr. 27).

Leopold II. (1790—92) wurde zwar das Verbot aufgehoben, doch sagt noch Schönfeld im J. 1796, „daß die Instrumentalmusik halb für erloschen zu betrachten ist. Man hört sie in Pfarrkirchen nur des Sonntags, in den übrigen Kirchen nur an Festtagen." In jener Zeit hebt der „Wiener Theater-Almanach" (1794) den Benedictinerpriester Pasterwitz und Jos. Preindl, Kapellmeister an der Pfarrkirche zu St. Peter, als Kirchencomponisten am meisten hervor. Das Verbot hatte auf Mozart insofern Einfluß, daß er nach seiner, 1783 componirten und unvollendeten Messe (das von auswärts bestellte Requiem abgerechnet) überhaupt nichts mehr für die Kirche schrieb. Auch Haydn pausirte nach seiner Mariazeller-Messe (1782) bis zum Jahre 1796.

Dem Verbot der instrumentalen Kirchenmusik folgte fast unmittelbar (1784) die Auflösung der uns bekannten (I. S. 54) Cäcilien-Congregation. Dieser seit 1725 bestehende Verein der „freien Tonkünstler",[5] feierte bis dahin noch immer das Fest seiner Schutzpatronin am 21. und 22. Nov. in der Metropolitankirche zu St. Stephan durch vortreffliche concertirende Vocal- und Instrumentalmusik. Auffallend ist nur der Umstand, daß, dem damaligen Zwang entgegen, nun auch weibliche Mitwirkung nicht ausgeschlossen war. Wir hören sogar von einer siebenjährigen Sängerin, die eine Motette vortrug und nach der Versicherung des Wiener Diarium (1771) „durch die Stärke ihrer ausgebenden Stimme, ihren angewandten Eifer und gesetztes Wesen ungemein bewundert wurde". Auch hier begegnen wir, wie früher beim Theater, einem Jubiläum, abgehalten im J. 1774 bei St. Stephan von der Cäcilien-Congregation zur Feier ihres 25jährigen Bestehens.[6] Noch im J. 1779 ist Hofkapellmeister Bonno als Dirigent der Musikaufführungen genannt. Das bei der Auflösung des Vereins vorhandene Vermögen von 7500 Gulden wurde vom

5 Als Gegensatz zu den „zünftigen", dem im J. 1782 aufgehobenen Spielgrafenamte unterstehenden Musikern, welche vorzugsweise Tanzmusik pflegten. (Hanslick, Geschichte des Concertwesens in Wien, S. 10 und S. 11. Anm. 1.)

6 Wiener Diarium, Nr. 94.

Kaiser als Interessen-Genuß auf ewige Zeiten der Tonkünstler-Societät zugewiesen.[7]

Die hier und schon früher erwähnte Tonkünstler-Societät wurde im Jahre 1771 von dem damaligen kais. Hofcompositor (nach Reutter's Tode, 12. März 1772, Hofkapellmeister) Florian Gaßmann in der Absicht gegründet, durch jährliche musikalische Aufführungen und regelmäßige Jahresbeiträge der Mitglieder einen Fond zu gründen zur Unterstützung ihrer hinterlassenen Wittwen und Waisen. Der kaiserliche Hof bewilligte die kostenfreie Überlassung des Theaters (anfangs nächst dem Kärnthnerthor, dann nächst der Burg) zur Abhaltung von Akademien an zwei aufeinander folgenden Abenden in der Char- und Weihnachtswoche; die Kaiserin spendete als ersten Fond-Beitrag 500 Ducaten. Nebst dem rein menschlichen Zweck, den der Verein anstrebte, war die Gründung desselben auch für das Publicum von Bedeutung, welchem hier zum erstenmale Gelegenheit geboten wurde, Oratorien, Symphonien und ähnliche Werke von einem großen Musikkörper aufführen zu hören. Mit der ersten Akademie am 29. März 1772 im k. k. priv. Theater nächst dem Kärnthnerthor trat der Verein in die Öffentlichkeit.[1] Bis zu Ende des J. 1790 kamen von folgenden Componisten Oratorien und Cantaten zur Aufführung: Gaßmann, Hasse 3), Dittersdorf (3, Bonno, Haydn, Bertoni, Salieri, Starzer, Händel („Judas Maccabäus" 1779), Ulbrich, Fr. Hartmann Graaf, Albrechtsberger, Marianne Martines, Wagenseil, Gazzaniga, Traetta, Mozart (*Davidde penitente*, 1785), Anton Teyber, Leop. Kozeluch, Do-

7 Pohl, Denkschrift aus Anlaß des 100jähr. Bestehens der Tonkünstler-Societät 1871. S. 21.

1 Die beiden Aufführungen bei Gelegenheit der Säcularfeier des Vereins, April 1871, waren zugleich die letzten. Jährlich wurde dann dem Verein sein ihm zustehendes Recht von der Hofoper abgekauft bis im Jahre 1879 auch diese Begünstigung erlosch. Das Vereinsvermögen betrug im Februar gegenwärtigen Jahres (1880) in runder Zahl 755.000 Gulden öst. W., eine Summe, die zum größeren Theil die Aufführungen von Haydn's Oratorien erwirkten. Bei Reconstituirung des Vereins im J. 1862 nannte sich derselbe von da an in pietätvoller Dankbarkeit „Haydn-Verein".

meniens Mombelli, Righini. Ferner außer einer großen Anzahl von Chören, Gesangsoli, Werken für Kammermusik (darunter Mozart's Quintett A-dur mit Klarinette, 1789 zum erstenmale aufgeführt), Symphonien von Jos. Starzer, Franz Aspelmayer, d'Ordonez, von Kohaut, Joh. Sperger, Dittersdorf, van Swieten, J. C. Bach, Haydn und Mozart. Als Concertisten traten auf: Clavier — Mozart (3mal) die blinde Maria Thereſe Paradies, Josepha Auernhammer, der 10jährige Cäsar Scheidel. Violine — La Motte, Tomasini, Paisible, Janitsch, Jos. Zistler, Joh. Toeschi, Friedr. Eck, der Irländer Abraham Fisher, Anton Hoffmann, der junge Heinrich Marchand[2] (Schüler von Mozart's Vater), Jos. Otter (Schüler von Nardini), Fränzl (Vater und Sohn), Anton Wranitzky. Viola — C. Stamitz. Violoncell — Ignaz Küffel, Joh. Hoffmann, Joseph Weigl, Xaverio Marteau, Jos. Reicha, Charles Janson, Max Willmann. Contrabaß — der ausgezeichnete Johann Sperger (Kammermusiker des Cardinal Fürst Batthyány). Auch die Blasinstrumente, die damals namentlich concertirend verwendet wurden, bringen Namen von gutem Klang: Flöte — J. B. Wendling, Papendick, Gehring; Klarinette — Anton und Johann Stadler; Oboe — Colombazzo, Friedrich Ramm, Triebensee, Le Brun; Fagott — Jakob Griesbacher; Waldhorn — Zwirzina.[3]

Die Oratorien und Cantaten der Tonkünstler-Societät sind noch durch einige vereinzelte nicht unwichtige Aufführungen an verschiedenen Orten zu ergänzen. Es sind hier zu nennen: „Der Tod Jesu", Oratorium von Graun, erste Aufführung in Wien, 1784 am Charfreitage 9. April im protestantischen Bethause in der Dorotheergasse.[1] Das Wienerblättchen nennt uns

2 Mozart schreibt 1783 dem Vater, Marchand „solle sich recht auf das staccato begeben, denn nur in diesem können die Wiener den La Motte nicht vergessen".

3 Näheres über den Verein siehe bei Hanslick, Geschichte des Concertwesens in Wien 1869. S. 14 ff. — Pohl, Denkschrift bei Gelegenheit der Säcularfeier 1871.

1 Vordem Kloster der Klarisserinnen oder Königskloster, den Protestanten 1783 eingeräumt und am 30. Nov. eröffnet.

als Solisten die Mitglieder der Oper, die Cavalieri und Teyber, Tenorist Adamberger und Bassist Hofmann. Dasselbe Oratorium wurde (nach Zinzendorf's Tagebuch) im J. 1787, ebenfalls am Charfreitag, 6. April in den Nachmittagsstunden vor und nach der Predigt von 3 bis 6 Uhr wiederholt. Außerdem brachte es Stadler d. Ä. in seiner Akademie im National-Hoftheater 1785, 17. März zur Aufführung. — *La Passione di nostro Signor Gesu Christo*, Oratorium, Poesie von Metastasio, Musik von Giov. Paisiello, im Nat.-Hoftheater 1784 am Pfingstsonntag 30. Mai (Zdf.). — Klopstock's „Morgengesang am Schöpfungstage", Cantate von C. Ph. Emanuel Bach, im Nat.-Hoftheater in der Fastenzeit 1785.[2] — Zum Benefice der italiänischen Sängerin Signora Morelli: *Il convito di Baldassare*, musikalisches Oratorium in 2 Akten mit Chören und Theaterverzierungen.[3] Worte von J. B. de Lorenzi, Musik von verschiedenen Meistern, im Nat.-Hoftheater 1788, Febr. 3mal aufgeführt. — „Acis und Galathea", Pastorale von Händel, mit vermehrter Instrumentation von Mozart, von ihm selbst zu seinem Benefice gegeben im Nov. 1788 im Saale des Hoftraiteurs Jahn.[4] Die Soloparthien sangen die Cavalieri, Tenorist Adamberger und Bassist Gsur. — Daß der musikliebende Adel auch hier nicht zurückblieb, werden wir später erfahren.

Den Oratorien-Aufführungen reihen sich die Musikalischen Akademien[1] an. Die früher erwähnten (I. S. 91) regelmäßi-

2 Wienerblättchen 1785, 7. April. Der Clavierauszug, von Bach selbst arrangirt erschien damals bei Artaria.

3 Cestümes, Dekorationen, also in Action, wie einige der Händel'schen Oratorien. Zinzendorf schreibt: »*Les habillemens avoit du luxe et les decorations pas mal.*

4 Himmelpfortgasse Nr. 965, neu Nr. 6. Es ist die erste vorfindliche Ankündigung einer Akademie in diesem Saale, der anfangs mehr für Bälle benutzt wurde (vergl. I. 105. Anm. 42). Eine Notiz der Allg. Mus. Ztg. (1804, S. 479) beschreibt den Saal als nicht hoch genug und zu schmal und höchstens 400 Zuhörer fassend (was auch zutrifft). Das Haus gehörte Jahn von 1796 bis 1912 und ist gegenwärtig (1880) im Besitz der ersten ungar. allg. Assecuranz-Gesellschaft, die den Saal sammt Nebengemächern für ihre Bureaux einrichtet.

1 Ausführliches siehe Hanslick, Gesch. d. Concertw. in Wien, wo auch über die aufgetretenen Künstler die nöthigen biogr. Notizen gegeben sind.

gen Akademien im Theater nächſt der Burg gingen in den 70er Jahren ein. Etwa die letzten die ſtattfanden, wurden im April 1776 vom abgedankten Orcheſter der Oper zu eigenem Vortheil veranſtaltet. Noch werden wohl einige Akademien auch im priv. Schauſpielhauſe nächſt dem Kärnthnerthore namhaft gemacht, z. B. 1774 der Virtuoſe und Componiſt Stamitz der Jüngere, der zum erſtenmale ſich auf der *Viole d'amour* hören ließ; der Violinſpieler Janiſch, Celliſt Reicha in 1778, doch zogen es die Virtuoſen vor, lieber in den Zwiſchenakten der Schauſpiele aufzutreten, ſo der berühmte Contrabaß-Virtuoſe J. Kämpfer aus Ungarn, die Harfenſpielerin Mme Varenne (1780 u. 81). Nun aber finden wir faſt durchwegs nur ſelbſtſtändige Akademiegeber mit ſteter Zuziehung eines Orcheſters. Wien war in dieſer Zeit der bevorzugte Sammelplatz für Künſtler und ſo begegnen wir nach jeder Richtung bedeutenden Namen, deren Nennung ſelbſt bei mäßiger Auswahl zur Genüge beweiſt, wie reich das Wiener Muſikleben damals beſtellt war. Als Lokale der Aufführung dienten die beiden Theater der innern Stadt, der uns bekannte Saal „Zur Mehlgrube" am Neu-Markt (I. 105, Anm. 53), das Caſino im Trattnerhof am Graben[1a] und der Saal des Hoftraiteurs Jahn in der Himmelpfortgaſſe, der jedoch vorerſt, wie früher erwähnt, mehr für Bälle benutzt wurde.

Unter den Sängerinnen mit eigenen Akademien finden wir gleich anfangs drei berühmte Namen: Mara, Banti und Todi. Gertrude Eliſabeth Mara, geb. Schmähling, preuß. Kammerſängerin, die ſich vordem, kaum 8 Jahre alt, als Violinſpielerin in Wien hören ließ: B.-Th.[2] 1780, 22. Sept. Sie ſang Arien von Pugnani und Naumann; ihr Mann, Johann Mara, von dem ſie ſich ſpäter trennte, ſpielte ein Celloconcert ſeiner Compoſition.[3] (Programmzettel.) — Brigida Giorgi-Banti, Toch-

1a Außer den Concerten für die Abonnenten des Caſino und den ſpäter erwähnten Akademien gab es dort auch regelmäßige Concerte gegen Erlagsgeld. Entrée ohne Unterſchied 1 fl. (Wienerblättchen 1785).

2 Es werden in dieſem Abſchnitte die folgenden Abkürzungen genügen: B.-Th = Burgtheater (damals National-Hoftheater), K.-Th = Kärnthnerthor-Theater (damals Schauſpielhaus nächſt dem Kärnthnerthor).

3 Siehe Hanslick, Geſch. d. Concertw. in Wien. S. 103. Ausführliches über ihren langjährigen Aufenthalt in England, ſiehe Pohl, Haydn in London, S. 339 bis 347. — Die Sängerin ſagt in ihrer Selbſtbiographie, mitgetheilt

ter eines armen venetianiſchen Gondelier (Giorgi,[1] mit dem Tänzer Banti vermählt: K.-Th. 1781, 86 und zweimal in 87. In ihrer vorletzten Akademie (2. Juni) ſpielte der Franzoſe Fayard, in Dienſten des Königs von Preußen, ein Violaconcert und ſang der Sopraniſt Pietro Sartorini. (Programmz.) — Maria Franziska Todi, berühmte Mezzo-Sopraniſtin, die durch ausdrucksvollen Vortrag imponirte: Mehlgrube, 1781, 28. Dec. und 1782, 3. März.[5] — Aloyſia Lange, Mozart's erſte Liebe, nun an den Hofſchauſpieler Lange vermählt und damals beim deutſchen Singſpiel angeſtellt: B.-Th. 1783. Sie ſang nebſt einem neuen Rondo von Mozart die von ihm 1778 in Mannheim für ſie componirte Arie »*Non sò d'onde viene*«. („Welche Erinnerungen mögen da in ihm wach geworden ſein!" ſchreibt O. Jahn.)[6] — Madame Nicoloſi, „unter dem Namen Ceſarini berühmt": B.-Th. 1783. Sie führte eine Cantate „Angelika und Medor" zu 4 Stimmen auf „von völlig neuem Geſchmack und noch niemals vernommen", Muſik von Minico und Cimaroſa. (W. Ztg.) — Anna Selina Storace von der italieniſchen Oper in Wien, für die Mozart die Rolle der Suſanne und eine Scena mit Rondo (K. 505) ſchrieb: B.-Th. 1784 und 85;[7] K.-Th. 1787. In der erſten Akademie (18. März), deſſen Programm uns das Wienerblättchen mittheilt, wurde von Sardi ein Concert auf dem

---

von Riedemann (Allg. mus. Ztg. 1875, ſie wäre im Frühjahr 1781 nach Wien gekommen. Gleich darauf heißt es: „Ich hatte auch nachher die Gnade, mich der Kayſerin Mutter zu Füßen zu legen". Der Todestag der Kaiſerin (29. Nov. 1780) und das Datum des Concertes berichtigen den Irrthum.

4 Dieſe ebenfalls berühmte Sängerin, für die Haydn in London eine Arie ſchrieb, hatte ein wechſelvolles Leben. In einem Pariſer Kaffeehauſe „entdeckt", endete ſie ihr ruhmvolles Leben, kaum 50 Jahre alt, im Arbeitshauſe zu Bologna. Über ihren Londoner Aufenthalt ſiehe Pohl, Haydn in London, S. 250 f. Zinzendorf ſchreibt 1781: *Voix très agréable*; 1786: *la Giorgi B. chanta comme les anges.*

5 Zinzendorf hörte ſie bei Me. d'Oxenhauſen »*elle chanta extremement bien*«. Todi und Mara trafen ſich bald darauf in Paris, wo der Meinungsſtreit über Beider Werth das bekannte artige Wortſpiel veranlaßte.

6 Das ausführliche Programm theilt Jahn mit (Mozart Bd. I. S. 724). Gluck wohnte dem Concert bei. „Er konnte die Sinfonie und die Arie nicht genug loben und lud uns auf künftigen Sonntag alle zum Speiſen ein" (Mozart an den Vater, 12. März).

7 Das Wienerblättchen, 1785, ſagt wörtlich: Morgen (20. März) wird Me. Storace im k. k. Nat.-Hoftheater ein großes Concert mit Beyfall geben.

Forte-Piano vorgetragen. Ferner ſpielte John Abraham Fiſher ein Violinconcert und führte 3 Symphonien auf, ſämmtlich eigene Compoſitionen. Storace hatte dieſen excentriſchen Irländer in Wien geheirathet, trennte ſich aber ſehr bald von ihm; überdies fand es Fiſher für gerathen, Wien zu verlaſſen, nachdem ihm der Kaiſer wohlmeinend eine Luftveränderung angerathen hatte. In ihrer Abſchieds-Akademie (23. Febr.) ſang Storace eine Arie von Anfoſſi (nicht von Bach, wie die Wiener Zeitung angiebt) mit unterlegtem deutſchem Text: „Schwer drückt es meine Seele, dich Kaiſerſtadt zu laſſen".[8] — Luigia Laſchi, verehel. Monbelli, von der italieniſchen Oper: B.-Th. 1785. — Von den Sängerinnen des deutſchen Singſpiels gaben noch Akademien Thereſe Teyber (1783) und das Geſchwiſterpaar Eliſabeth und Franziska Diſtler (1788); in letzterer ſpielte der oft gerühmte und ſchon erwähnte Violiniſt (Joſ.) Ziſtler, Kammermuſikus des Fürſten Graſſalkovics. (Die Cavalieri ſang oft, aber nur in den Akademien Anderer.) — Sehr ſchwach ſind die Sänger vertreten. Ludwig Fiſcher, ausgezeichneter Baſſiſt vom deutſchen Singſpiel, Mozart's Osmin: B.-Th. 1781, Stadtth. 1787. In letzterer Akademie (21. März) ſang er die von Mozart für ihn componirte Arie *Non sò d'onde viene* (K. 512) und die populäre Romanze „Zu Steffen ſprach im Traume"[9] aus Umlauff's Singſpiel „das Irrlicht". (Programmz.) — Peter Tarnoli, Tenoriſt, Kammerſänger des Kurfürſten von Pfalzbaiern: Mehlgrube, 1786. Es ſang auch ſeine zwölfjährige Tochter Katharina, die vordem ſich in Frankfurt, Weimar, Leipzig und Dresden hören ließ. — Sgr. Concialini, Sopraniſt des Königs von Preußen: K.-Th. 1787.

Von Akademien, ausſchließlich oder vorzugsweiſe mit Vokalmuſik, ſind noch zu nennen: Georg Benda, herzogl. goth. Kapellmeiſter: B.-Th. 1779, 14. März. Er führte Stücke auf aus ſeinen Opern „Romeo und Julie" und „Georg Walder"; ſein Sohn Friedrich Ludwig wirkte als Sänger mit. Privatim ließ

---

8 Zinzendorf ſchreibt: *Le Duo de la Cosa rara fut repété trois fois: son compliment allemand tiré des Equivoci fesoit un joli air.* Wie lehr die muntere Sängerin von Zinzendorf gelobt wurde, haben wir bei der Oper.

9 Clavier-Variationen darüber waren lange unter Mozart's Namen verbreitet, bis endlich der wahre Componiſt, Anton Eberl, ſich zeigte. Köchel, Chronol. Verz. d. Werke Mozart's S. 530, Nr. 248.

er sich auch als Violinspieler hören. Er besuchte Wien in Begleitung seiner Frau Felicitas Agnesia, geb. Rietz, einer vortrefflichen Sängerin.[10] — Max Willmann, Cellist aus Bonn[11]: B.-Th. 1785. Er führte am Namenstage Haydn's (19. März) dessen „hier noch nicht gegebene Oper" *L'Isola disabitata* als Akademie auf.[12] — Kapellmeister Vincenz Martin: K.-Th. 1787. Es kamen von seiner Composition zur Aufführung eine Cantate für drei Frauenstimmen und Stücke seiner damals so beliebten Oper *Una cosa rara*. (Concertz.)

Die Geige, diese Heerführerin der Instrumente, bringt uns u. A. mit folgenden Virtuosen in ihren eigenen Akademien zusammen: Carl Michael Ritter von Esser, erster Violinist der Kapelle zu Kassel: B.-Th. 1780, 2mal; Mehlgrube, 2mal. Er spielte Concerte seiner Composition auf der Violine und der Viole d'amour, auch „ein Solo auf der gesponnenen G-Saite allein, ohne die andern Saiten zu berühren".[12a] (W. Ztg. October und November.) — Regina Strinasacchi aus Mantua: B.-Th. 1784 2mal. Das erstemal hörte sie Zinzendorf (*Elle joua du violon en perfection*). Für das junge und muntere Mädchen schrieb Mozart zu ihrem zweiten Auftreten (29. April) eigens eine Sonate (K. 454) und spielte den Clavierpart selbst und rühmt sie dem Vater (Brief dat. 21. Apr.) „als eine sehr gute Violinspielerin; sie hat sehr viel Geschmack und Empfindung in ihrem

10 Sie trennte sich bald von ihm und trat 1797 in Reval mit ihrem fünften Manne auf. Gluck hörte sie in Wien in einer Gesellschaft singen und erklärte „ihre Methode bezeuge daß sie aus der Schule des berühmten Stephanie sei, der sie viele Ehre mache. So müsse man singen wenn man die alte wahre Art des guten und natürlichen Gesanges hören lassen wolle". (Cramer's Magazin d. M. 1783, S. 354. Hanslick, Gesch. d. W. Concertw. S. 109). Als man der Sängerin bei einer andern Gelegenheit Haydn vorstellte, flog sie ihm plötzlich um den Hals und rief überlaut: Ach mein Haydn! sind Sie es . . .

11 Max und seine Frau, geb. Tribolet, wurden 1794 von Schikaneder engagirt (Thayer, Beethoven, Bd. II. S. 58.)

12 Das Wienerblättchen sagt weiter: „die einzige [!] Oper die dieser beliebte Kompositor nach einem italiänischen Text in Musik gesetzt. Wahre Musikliebhaber bedürfen keiner Einladung, um an diesem Tage sich zahlreich einzufinden"

12a Daß dieser seinerzeit vielgepriesene „Chevalier" sich auch „mit dem Munde künstlich pfeifend auf eine besondere geschickte Art" hören ließ, macht seinen Künstlerruhm doch etwas bedenklich.

Spiel".[13] — Felix Janiewicz, aus Wilna gebürtig: B.-Th. 1785, 25. Febr. (Wienerblättchen.) — Der damals elfjährige Heinrich Marchand aus Mannheim: B.-Th. 1785. Die Akademie war am 2. März (Wienerbl.), alſo zu einer Zeit, wo Leopold Mozart, der auf Beſuch in Wien weilte, Gelegenheit hatte, ſich an dem glänzenden Auftreten ſeines Schülers, der ſich ſpäter mehr dem Clavier zuwandte, zu erfreuen. — Giovanni Marie Giornovichi (Jarnowick), geb. zu Palermo (oder, nach Gyrowetz, auf einem Schiffe in den Gewäſſern von Ragusa): K.-Th. 1786. Dieſer Lieblingsſchüler Lolli's beſuchte Wien auf der Durchreiſe von Petersburg nach Paris. Sein reizbares Temperament trieb ihn von Ort zu Ort; er ſtarb beim Billardſpiel 1801 in Petersburg. Seine Concerte ſagt Kelly, der ihn mit La Motte vergleicht) ſchloſſen meiſtens mit einem variirten ruſſiſchen Thema, während Janiewicz ein polniſches wählte. Beide ſpielten in London in den Benefice-Concerten Haydn's.[14] — Klara Lauſch: K.-Th. 1787. Dieſe Violinſpielerin (vielleicht aus der Familie des Wiener Muſikalienhändlers Lauſch), obwohl nirgends erwähnt, war dennoch im Stande, in ihrer Akademie ſich mit einem Concert von Dautrice und „dem beliebten Violinconcert von Giornovichi, welches er vor einem Jahre mit ſo vielem Beifall geſpielt hat", hören zu laſſen. (Programmz.) — Franz Joſ. Clement, der achtjährige „Wunderknabe", ein Wiener Kind: Trattner's Caſino 1788, 11. Apr., und B.-Th. zweimal 1789. Nach der Wiener Zeitung (30. April) trat er in ſeiner erſten Akademie „unter Anführung ſeines Vaters" auf, begleitete ſeine Mutter, die eine Concertarie von Anfoſſi ſang, auf der Violine und ſpielte „ein ſtarkes Concert" von Anton Stamitz. Dieſelbe Zeitung (1789, Nr. 38) feierte ihn mit einem Gedicht.

---

13 Während ihres Aufenthaltes in dem heiteren Wien ſcheint ſie auch Haydn's, ihrem Weſen ſo recht zuſagende Muſik ſchätzen gelernt zu haben, denn wir leſen daß ſie in Ludwigsluſt bei Hofe und bei der Frau von Ranzow deſſen Quartette mit der ihr eigenen Naivität und Laune ſpielte und ſich auch in Hamburg „mit einem vortrefflichen Solo von Haydn durch ihr zartes und ausdrucksvolles Spiel viel Lob erwarb" Cramer's Mag. Bd. II. S. 353 und 346.)

14 Über ſeinen Aufenthalt in London ſiehe Pohl, Haydn in London, S. 34 f. Zinzendorf ſchreibt 22. März: *il joua un concert de violon avec beaucoup de grace et de douceur.*

Er trat von hier aus seine erste große Kunstreise an, die einem Triumphzuge glich und ihn auch nach London führte, wo er bereits mit einem Concerte und einer Symphonie eigener Composition hervortrat und auch im Quartett spielte.[15]

Das Violoncell sehen wir durch wenige aber geachtete Namen vertreten. Ignaz Küffel: K.-Th. 1782; Francesco Zappa aus Mailand: Mehlgrube 1782; Jos. Weigl (gleich Küffel uns aus Esterház bekannt) vom Orchester der ital. Oper: B.-Th. 1785. — Max Willmann mit seinen zwei Schwestern[16]: K.-Th. 1787, 17. März. Der Bruder spielte ein Celloconcert; die ältere Schwester (Marianne) spielte ein Concert von Mozart, von dem sie einigen Unterricht genossen hatte. (Es war dies das einzigemal, daß in Wien in den 80er Jahren und weiter hinaus eines seiner Concerte von fremder Hand gespielt wurde. Die jüngere (Magdalena, eine Schülerin Righini's), die im Dec. 1786 im deutschen Singspiel zum erstenmal aufgetreten war, sang Arien von Cherubini und Martin. Zwei Damen unterstützten die Geschwister durch ihre Mitwirkung; die eine spielte ein Concert auf „einer ganz neu verbesserten Leyer", die andere sang ein polnisches Rondo.

Die Blasinstrumente, die heutzutage in Concerten nur noch selten als Soloinstrument verwendet werden, spielten in jener Zeit, wo sie obendrein im Clavier keinen verdrängenden Nebenbuhler zur Seite hatten, eine um so größere Rolle. Für die Klarinette sehen wir Anton Stadler d. Ä., für den Mozart sein reizendes Quintett (K. 581) schrieb: B.-Th. 1784 und 88. In der ersten Akademie (23. März) wurde nach Angabe des Wienerblättchen „eine große blasende Musik von ganz besonderer Art von der Composition des Herrn Mozart gegeben" (etwa eine der in Wien componirten Serenaden, K. 375, 388). In der zweiten Akademie (20. Febr.) kam die Cantate „Ariadne auf Naxos" von Reichardt zur Aufführung und spielte Stadler ein

15 Über seinen dortigen Aufenthalt siehe Pohl, Haydn in London, S. 38. Sein nicht uninteressantes Reise-Album, im Besitz der kais. Hofbibliothek, ist besprochen in den Signalen, Leipzig 1868, Nr. 52. Bekanntlich war er der Erste, der Beethoven's Violinconcert im J. 1806, 23. Dez. öffentlich vortrug (Nottebohm, Them. Verz. der im Druck ersch. Werke Beethoven's, S. 58.)

16 Der Programm-Zettel sagt: Zum Vortheile dreier Geschwister Namens Willmann. Über Magdalena siehe Thayer, Beethoven Bd. I. S. 185.

Concert auf der Baß-Klarinett, „einer neuen Erfindung und Verfertigung des Hofinſtrumentenmachers Theodor Lotz". (Das Inſtrument war in der Tiefe um zwei Töne vermehrt.) — Die Oboe bringt vier Namen, von denen wir den erſten in Eſterház trafen, die andern aber weithin berühmt waren. Vittorino Colombazzo: B.-Th. 1781; K.-Th. 1787. In letzterer Akademie wurde eine Cantate „Debora" aufgeführt; Colombazzo ſpielte ein Concert und die obligate Oboe zu einer Arie, ſämmtliche Compoſitionen von Kirzinger, in Dienſten des Fürſten Thurn und Taxis. (Programmz.) — Ludwig Auguſt Le Brun und ſeine Frau, geb. Danzi: B.-Th. 1785 dreimal.[17] — Friedrich Ramm: K.-Th. 1787. — Joh. Chriſtian Fiſcher, gleich Ramm von Mozart oft erwähnt: K.-Th. 1787. Er ſpielte zwei Concerte eigener Compoſition, eine franzöſiſche Ariette mit Variationen (über Marlborough, ſagt Zinzendorf) und auf Verlangen Variationen über ſeinen Menuet, der ſchon 1766 Furore machte, den auch Mozart für Clavier variirte (K. 179) und mit Vorliebe in ſeinen früheren Concerten ſpielte.[18] — Auch mit ausgezeichneten Waldhoniſten bringen uns zwei Akademien zuſammen. Karl Türrſchmidt und Joh. Palſa: K.-Th. 1782; Ignaz und Anton Boeck: K.-Th. 1787. Die beiden Letzteren bliesen ein Doppelconcert von Roſetti, „wobei im Adagio doppelte Töne auf Einem Waldhorn zu hören ſind". (Programmz.) — Die Harfe iſt nur durch Joſepha Müllner, ſpäter verehel. Gollenhofer und „Hof-Harfenmeiſterin", repräſentirt: B.-Th. 1782, 84 und 88. Bei ihrem erſten Auftreten zählte ſie erſt 15 Sommer. Ihr zweites Auftreten begleitete ſie mit der Bitte an das Publikum, „ihr ſtille Aufmerkſamkeit gönnen zu wollen, um deſto ſicherer urtheilen zu können, welchen Grad von Vollkommenheit ihrer Kunſt ſie ſeither erreicht habe". (Wienerblättchen.) Beim dritten

17 Zinzendorf, 23 Febr.: *on concert entendre Le Brun du hautbois parfaitement bien et sa femme chanter assez mal.* Dagegen findet ſich ein ſehr günſtiges Urtheil über die Sängerin bei Jahn, Mozart, I. 381.

18 Mozart hatte ihn 1766 in Holland gehört und er machte damals auf den Knaben wie auf alle Welt einen ſehr günſtigen Eindruck. Ganz anders war es jetzt als er ihn in Wien hörte. Das Bild das er dem Vater (Brief, 4. April) von Fiſcher als Componiſt und Virtuoſe entwirft, war nichts weniger als ſchmeichelhaft. Fiſcher lebte ſeit 1768 bis zu ſeinem Tode (1800) in London. Über ſein Leben in England ſiehe Pohl, Haydn in London, S. 331—33.

Auftreten ſpielte ſie ein Concert von Schenk und phantaſierte auf der Pedalharfe. (Programmz.)[19]

Stiefmütterlich ſah es mit dem Clavier aus.[20] Neben Mozart gaben nur drei Einheimiſche eigene Akademien. B. Koželuch, der vortreffliche und geſuchte Lehrer, wie auch Steffan und Summer ſcheinen nie öffentlich geſpielt zu haben. Des erſteren Schülerin, die blinde Thereſe Paradies, ſpielte nur in zwei Akademien der Tonkünſtler-Societät, beidemal Concerte ihres Lehrers. Von den auswärtigen Künſtlern beabſichtigte wohl Clementi im Frühjahr 1782 eine Akademie zu geben, ließ aber davon ab, nachdem ihm Mozart zuvorgekommen war; bleiben ſomit nur noch die zwei früher genannten, Sardi[21] und Marianne Willmann. Eigene Akademien aber gaben Eberl, die Aurnhammer und der junge Scheidl. Anton Eberl, damals 18 Jahre alt: B.-Th. 1784 und 85. Nach der Verſicherung des Wienerblättchen (1784) war es ihm darum zu thun, „in ſeiner Akademie Rechenſchaft von dem Fortſchritt ſeiner Kunſt auf dem Forte-Piano zu geben". (Er muß alſo ſchon vordem irgendwo geſpielt haben, worüber der Nachweis fehlt.) Er begleitete bekanntlich die Wittwe Mozart auf ihrer Kunſtreiſe im J. 1796 als ausübender Künſtler. — Joſepha Aurnhammer: B.-Th. 1785. (Wienerbl.) Auch ſie war eine Schülerin von Koželuch, ſuchte aber auch von Mozart zu profitiren. Er nennt das „dicke Fräulein" zwar „ein Scheuſal", geſteht aber, daß ſie „zum Entzücken ſpielt, nur geht ihr der wahre feine ſingende Geſchmack im Cantabile ab, ſie verzupft alles". (Brief an den Vater 1781, 27. Juni.) Mozart widmete ihr ſogar 6 Sonaten, die erſten

19 Weiteres ſiehe Hanslick, Geſch. d. Concertw. in Wien, S. 131, Anm. 1.

20 Über das Clavierſpiel in Wien zu jener Zeit ſiehe Hanslick, Geſch. d. Concertw. in Wien S. 120 ff.

21 Nicht zu verwechſeln mit dem damals ebenfalls in Wien anweſenden Operncomponiſten Giuſeppe Sarti. Das Programm, wie es das Wienerblättchen mittheilt, unterſcheidet auch ſehr wohl: Arie, Muſik von dem berühmten Kapellmeiſter Sardi (hier iſt der Druckfehler evident). Rondo für Geſang von Herrn Sardi (wie auch beim Clavierconcert). Etwaige Zweifel läßt die Thatſache daß dann bei Artaria im Stich 3 Clavierſtücke mit obligater Violine von Giuſeppe Sardi erſchienen: *1. Variazioni dell opera La Grotta di Trofonio. 2. Sonata, op. II. 3. Giulio Sabino ed Epponina. Sonata caratteristica, composta dal Sig. Giuseppe Sardi. Maestro di Cembalo. opera Ima.*

Werke, die Artaria 1781 von ihm verlegte (als op. 2). In 1788 ſpielte ſie in der Akademie der Tonkünſtler-Societät. — Cäſar Scheidl, ein elfjähriger Knabe: K.-Th. 1787 und 88. In beiden Akademien ſpielte er ein Concert ſeines Lehrers Preindl und phantaſierte dann „ganz allein auf dem Forte-Piano". In der erſten Akademie ſpielte der ausgezeichnete Virtuoſe Johann Sperger ein Concert eigener Compoſition auf dem Contrabaß. Im December 1786 ſpielte Scheidl in der Akademie der Tonkünſtler-Societät.

So ſtehen wir nun vor Mozart, der in Wien ſeine 17 letzten Clavierconcerte ſchrieb und durch ihren Gehalt und Vortrag, ſowie durch ſein freies Phantaſiren (eine damals für Wien neue Erſcheinung) Kenner und Laien entzückte. Sein erſtes öffentliches Auftreten als Clavierſpieler war in der Akademie der Tonkünſtler-Societät 1781, 3. April — zugleich das erſtemal überhaupt, daß in Wien ein Clavierconcert öffentlich geſpielt wurde.[22] In 1782, 3. März war ſeine erſte eigene Akademie; 1783 gab er zwei Akademien im B.-Th. (das Programm des erſten Abend, 22. März, theilt Jahn nach Mozart's Brief vom 29. März in Bd. I. S. 724 mit). In 1784 trat er am häufigſten auf, denn außer 6 Subſcriptions-Abenden im Caſino (wovon 3 auf die Unternehmung des Clavierſpielers Richter aus Holland fielen, dem die Nobleſſe nur unter der Bedingung zuſagen wollte, daß Mozart ſpielen würde) und einem Abend im Theater,[23] ſpielte er (wie er dem Vater am 20. März ſchreibt) vom 26. Febr. bis 3. April 5mal bei dem ruſſiſchen Geſandten Fürſten Gallizin und 9mal bei Graf Johann Eſterhazy, im Ganzen alſo 22mal. 1785 gab er 3 Akademien im Saale zur

22 Mozart war damals noch „in wirklichen Dienſten des Erzbiſchofs von Salzburg". Mozart ſpielte noch zweimal (1783 und 85) in dieſen Akademien.

23 Das Programm der am 1. April gegebenen Akademie giebt das Wienerblättchen: 1. Große Symphonie mit Trompeten und Pauken. 2. Arie, geſ. von Adamberger. 3. Wird Hr. Kapellm. Mozart ein ganz neues Concert auf dem Forte Piano ſpielen. 4. Eine ganz neue große Symphonie. 5. Arie, geſ. von Mlle. Cavalieri. 6. Wird Hr. Kapellm. Mozart ein ganz neues großes Quintett ſpielen. 7. Arie, geſ. von Marcheſi d. J. (nicht der berühmte). 8. Wird Hr. Kapellm. Mozart ganz allein auf dem Forte Piano phantaſieren. 9. Zum Beſchluß eine Symphonie (Wohl nur das Finale der vorgehenden?) Außer den den 3 Arien iſt alles von der Compoſition des Hr. Kap. Mozart. (Das Quintett war das mit Blasinſtrumenten, Es-dur (K 452).

Mehlgrube[24] (der erſten, am 11. Febr., wohnte der in Wien anweſende Vater bei); in 1786 folgten noch 3 in der Faſten und 4 im Advent im Caſino, alle im Subſcriptionswege.[25]

Außerdem ſpielte Mozart im Verlauf dieſer Jahre noch in vielen Häuſern des hohen Adels; ſo z. B. (außer den genannten) beim Fürſten Kaunitz, Grafen Zichy, Baron van Swieten ꝛc.; ferner in den Akademien der Sängerinnen Lange, Thereſe Teyber, Luigia Laſchi und wie oben erwähnt) der Violinſpielerin Strinaſacchi.[26]

Die Subſcriptions-Akademien im Advent 1786 waren die letzten, die Mozart veranſtaltete. Wohl mag er noch in hohen Kreiſen öfters geſpielt haben (Zinzendorf hörte ihn z. B. am 10. Febr. 1788 beim venetianiſchen Geſandten), doch öffentlich ſcheint er (eine einzige, weiter unten erwähnte Ausnahme abgerechnet) nicht einmal in Akademien Anderer aufgetreten zu ſein. Jahn meint zwar (Mozart I. 731), der Umſtand, daß Mozart im J. 1788 die 3 großen Symphonien componirte, laſſe vermuthen, daß ſie für weitere Akademien beſtimmt geweſen ſeien, doch fehlt darüber jeder Anhaltspunkt. Dieſe ſeine Haupt-Einnahmequelle war offenbar verſiegt und veranlaßte, wie auch Jahn bemerkt, zunächſt ſeine beiden Reiſen nach Deutſchland. Es kam eben ſo wie es der beſorgte Vater auch hier vorausgeſagt hatte, indem er ihn bei Begründung des eigenen Hausſtandes in 1781 vor dem Wankelmuth des Publicums warnte, worauf ihm der Sohn (Brief, 2. Juni) damit zu beruhigen ſuchte, daß ſein Fach in Wien zu beliebt ſei, „als daß ich mich nicht ſouteniren ſollte. Hier iſt doch gewiß das Clavierland! — und dann — laſſen wir es zu, ſo wäre der Fall erſt in etlichen Jahren, eher gewiß nicht, unterdeſſen hat man ſich Ehre und Geld gemacht.“ — Die „etlichen Jahre“ waren bereits um. Ehre hatte er eingeheimſt,

24 In einer dieſer Akademien führte Mozart eine Symphonie auf von dem damals jungen noch unbekannten Gyrowetz und führte ihn ſelbſt dem Publikum vor (Biogr. d. A. Gyrowetz, S. 11).

25 Seine Subſcribenten zählten zu der erleſenſten Geſellſchaft Wiens, höchſte Adel, Geſandte, hohe Staatsbeamte und Gelehrte. Eine Liſte derſelben vom J. 1784 theilt Jahn mit (Mozart, I. 725, Anm. 51; ſiehe auch Nohl, Mozartbriefe, Ausgabe I. Nr. 331).

26 Ausführliches über Mozarts Auftreten als Clavierſpieler, ſiehe Jahn, Mozart I. 723 ff.; Hanslick, Geſch. d. Concertw. in Wien, S. 122.

auch die Einnahme reichte soweit, um ihn wenigstens über'm Wasser zu halten. Daß aber in Wirklichkeit den höheren Kreisen das frühere warme Interesse für Mozart als ausübenden Künstler abhanden gekommen war, bezeugt zur Genüge eine Stelle in den, erst in jüngster Zeit veröffentlichten Briefen Mozart's.[27] Abermals durch die Krankheit seiner Frau in drückendste Noth versetzt, schreibt er am 12. Juli 1789 an Puchberg, seinem Freunde und Ordensbruder und unermüdlichen Helfer in der Noth, daß er trotz seiner „elenden" Lage sich entschlossen habe, Subscriptions-Akademien bei sich zu geben; „ich habe 14 Tage eine Liste herumgeschickt, und da steht der einzige Name Swieten!" Es war allerdings im Monat Juli, ein zu allen Zeiten wenig einladender Zeitpunkt für Concerte.

Aber, wie oben gesagt, Wien sollte ihn doch noch einmal öffentlich hören. Er hatte im Januar 1791 sein letztes Clavierconcert (K. 595) geschrieben, „das wohl gewiß für ein Fastenconcert bestimmt war", sagt Jahn (I. 731). Dies war zwar nicht der Fall, doch folgte Mozart der Einladung des Klarinettisten Joseph Bähr (recte Beer), in dessen Akademie im Jahn'schen Saale am 4. März mitzuwirken. Nach der Wiener Zeitung (12. März) bestand das Publicum „mehrentheils aus Kennern" (der Klarinette), bei denen sich der berühmte kais. russische Kammermusikus „allen Beyfall erwarb". Was Mozart betrifft, so „spielte er ein Concert auf dem Forte-Piano (vielleicht das erwähnte) und jedermann bewunderte seine Kunst sowohl in der Composition als Execution, wobey auch Me. Lange durch etwelche Arien das Spiel vervollkommnete". Somit erschien Mozart an diesem Tage zum letztenmale vor einem Publicum, daß ihm einst begeistert zugejubelt hatte und ihm jetzt, nach Verlauf von vollen vier Jahren, wenigstens die Anerkennung nicht versagte.

Gedenken wir zum Schlusse noch der, im Verlauf sämmtlicher Akademien aufgeführten Symphonien. Als Componisten sind genannt: Riegl, Kolelnch, Dittersdorf, J. A.

---

27 Mozartiana. Von Mozart herrührende und ihn betreffende, zum großen Theil noch nicht veröffentlichte Schriftstücke. Nach aufgefundenen Handschriften herausg. von G. Nottebohm. Breitkopf und Härtel, 1880. (Die erwähnte Stelle steht S. 13.)

Fiſher, Pleyel, Eybler, A. Wranitzky, Winter. Mozart iſt einigemal, Haydn aber am häufigſten vertreten.

Mit der Einführung von Dilettanten- oder Liebhaberconcerten betrat das Muſikleben in Wien einen neuen Weg, der ſchließlich zur Gründung unſerer modernen muſikaliſchen Geſellſchaften führte.[1] Philipp Jacques Martin aus Regensburg[2] war der erſte Unternehmer dieſer Art in Wien. Er kündigte ſeine großen Dilettanten-Concerte für den Winter 1781/82 an; ſie fanden jeden Freitag Abends im Saale „zur Mehlgrube" ſtatt. Das Orcheſter beſtand, mit Ausſchluß der Blasinſtrumente, nur aus Liebhabern. Für den Sommer 1782 hatte Martin vom Kaiſer Joſeph die Erlaubniß erwirkt, zwölf Concerte im kaiſ. Augarten und vier große Serenaden auf den Plätzen der inneren Stadt abhalten zu dürfen. Die Concerte im Augarten[3] fanden an Sonntagen Nachmittags im Saale des mittleren Gartengebäudes ſtatt. Vor und nach dem Concert promenirten die Beſucher in den weitläufigen Anlagen des ſchönen Parks. Martin war vorſichtig genug, ſich mit Mozart zu verbinden, der im erſten Concerte, 26. Mai, mit der Auernhammer ſein Concert in Es-dur für zwei Claviere (K. 365) ſpielte und eine ſeiner Symphonien aufführte. Unter den Zuhörern befanden ſich Erzherzog Maximilian, die Gräfinnen Thun und Wallerſtein und Baron van Swieten.[4] Ob Mozart weiterhin noch auftrat,

1 Ausführliches über jene Dilettanten-Concerte ſiehe Hanslick, Geſchichte des Wiener Concertweſens S. 69 f., O. Jahn, Mozart, Bd. I., S. 722; Nohl, Mozart's Briefe, Mai 1782; Fr. Nicolai Reiſe, IV, S. 552 f.

2 Über Martin ſiehe Mozart's Briefe, 29. Mai 1782.

3 Kaiſer Joſeph ließ dieſen, von ſeinem Großonkel Joſeph I. angelegten Park neu herrichten und baute für ſich ein einfaches Häuschen, das Kaiſer- oder Joſephſtöckl genannt. Am 30. April 1775 gab er bekanntlich den Park, nun Augarten genannt, dem Publikum frei. Nach dem Wiener Blättchen (1784, S. 23 wurde das Hauptgebäude beim Eingang mit 13 Tafelzimmern am 1. Mai 1784 dem ſchon erwähnten Traiteur aus Schönbrunn Jg. Jahn zur Bedienung des Publikums überlaſſen; das erſtemal daß deſſen Name öffentlich genannt wird. Noch 1813 veranſtaltete er mit Wranitzky vom Orcheſter der Hofoper 6 abonnirte Morgen-Concerte im Muſikſaale obigen Gebäudes. (W. Allg. muſ. Ztg. 1813, Nr. 30.)

4 Mozart an ſeinen Vater, Brief vom 29. Mai 1782.

ist nicht nachzuweisen; Martin's Dilettanten-Concerte aber werden noch im Juni von der Wiener Zeitung (Nr. 44 und 47) angezeigt.[5] Der Augarten war zu dieser Zeit „mit einer großen Menge aller Stände angefüllt", um so mehr, da auch der Kaiser wie die W. Z. regelmäßig berichtet, eigens von seinem Sommeraufenthalt zu Laxenburg hereinfuhr und sich unter die bunte Menge mischte und auch im Augarten speiste. Die Concerte wurden daselbst im J. 1785 fortgesetzt, aber unter der Regie angesehener Dilettanten und in die Frühstunde verlegt; den etwaigen Abgang an Auslagen bestritten die Dilettanten selbst, die Musikalien lieh der eifrige Kunstfreund Hofrath von Rees, der auch die Oberleitung führte, aus seiner reichen Musikaliensammlung. Dilettanten beiderlei Geschlechts, auch aus dem höheren Adel, verschmähten es nicht, in diesem Kreise aufzutreten; Virtuosen und Componisten sahen sich von hier aus rasch bekannt gemacht. Als Dirigenten finden wir später den Violinspieler Rudolph, dem dann Schuppanzigh folgte.

Vom Augarten wenden wir uns in den kaiserl. Belvedere-Garten, wo im J. 1785 (wie die Wiener Zeitung Nr. 64 berichtet) eine Gesellschaft angesehener Musikfreunde und Tonkünstler in den Sommermonaten bei günstiger Witterung alle Montage des Morgens eine öffentliche musikalische Akademie abhielt, zu der Jedermann Zutritt hatte. Auch Virtuosen ließen sich hören, z. B. der ausgezeichnete Violinvirtuose Mestrino, vordem in der fürstl. Esterházy'schen Kapelle, nun als Kammermusiker des Grafen Ladislaus Erdödy bezeichnet. Ferner berichtet ein Durchreisender,[6] daß daselbst im J. 1787 die deutsche Garde alle Donnerstage des Morgens um 8 Uhr Concerte gab. Der Ungenannte hörte hier die Frau eines Obersten ein Concert auf der Leier „mit vieler Fertigkeit und Delikatesse" spielen. Damals wurden auch Dittersdorf's Symphonien nach Ovid's Metamorphosen und die „neuesten sechs Symphonien von Haydn, die er für den König von Preußen componirt hatte" (d. h. die Pariser), aufgeführt.

5 Martin's Name erscheint erst 1791 wieder, wo er als *Directeur des concerts d'amateurs* große musikalische Akademien im Augarten, Prater und Am Hof (Platz der inneren Stadt) in ziemlich kläglicher Weise in der Wiener Zeitung (Nr. 45, Anhang) ankündigte.

6 Cramer's Magazin für Musik, 1789, S. 51.

Auch über musikalische Morgen-Unterhaltungen von Dilettanten im Saale des Liechtenstein'schen Sommer-Palais in der Vorstadt Rossau wird berichtet. Die Einlaßkarten dazu waren unentgeldlich und die Unkosten bestritten die Ausübenden. Diese Unterhaltungen wurden im Winter in dazu geeigneten Privathäusern an Abenden und unter denselben uneigennützigen Verhältnissen fortgesetzt.[7]

Unter den Musikliebhabern, welche in der Lage waren, Dilettanten-Concerte mit Orchester in ihrem Hause abhalten zu können, stand obenan der früher genannte Franz Bernhard Ritter von Kees (geb. 11. Nov. 1720, gest. als Geh. Rath und Vicepräsident des N. Ö. Appellationsgerichts 5. Jan. 1795 in Wien). Seine Frau war eine geschätzte Sängerin, seine Tochter Minnie, Schülerin von Preindl, spielte artig Clavier, er selber Bratsche und Violoncell; auch führte er, wie im Augarten, die Leitung des Orchesters oder überließ sie später nöthigenfalls dem Abbée del Giorgio, einem tüchtigen Geiger. Gyrowetz erzählt uns, daß die Dilettanten wöchentlich zweimal zusammenkamen. Mozart spielte seine Concerte, Giornovichj und andere Virtuosen ließen sich auf der Geige hören, außerdem wechselten Orchester- und Gesangwerke. Die Componisten fanden hier eine unschätzbare Gelegenheit, ihre Arbeiten vor auserlesener Gesellschaft aufzuführen, und was hier gefiel, konnte getrost den Weg in die Öffentlichkeit nehmen. Haydn hielt große Stücke auf Kees und war ängstlich bemüht, das Gutachten über seine neuesten Compositionen hier einzuholen. Auch der kränkliche Hof-Kapellmeister Bonno, „der alte ehrliche brave Mann" (wie ihn Mozart dem Vater schildert), mußte immer noch Lust verspürt haben, Musik bei sich zu hören. Und welche Besetzung! Mozart schreibt dem Vater ganz erregt (11. April 1781), daß dort seine Symphonie zum zweitenmale probirt wurde, daß sie „magnifique gegangen ist und allen Succeß gehabt hat. Vierzig Violinen haben gespielt, die Blasinstrumente alle doppelt, 10 Bratschen, 10 Contrabassi, 8 Violoncelli und 6 Fagotti."

---

7 Die Tonkunst während der letzten fünf Dezennien. Skizze von Ig. Edlen von Mosel.

Kleinere muſikaliſche Aufführungen treffen wir zur Advent- und Faſtenzeit bei Muſikern und tonangebenden Familien, ſo z. B. bei Leopold Koželuch, wo ſich der Sänger Kelly, die Componiſten Vanhal, Dittersdorf u. A. einfanden; bei Mozart an den Sonntag-Vormittagen, die auch von Muſikliebhabern gegen Honorar beſucht werden konnten; bei dem Botaniker von Jacquin, deſſen Schweſter Franziska (ſpätere Frau von Lagusius) Schülerin von Mozart war; bei dem Geſchwiſterpaar Martines; beim Agenten Ployer, wo Mozart viel verkehrte und die Tochter Barbara (Babette) unterrichtete;[8] beim Baron du Beine *de Malchamp*), der auch eine anſehnliche Muſikbibliothek beſaß; bei Edlen von Trattnern, wo Zinzendorf die Frau des Hauſes hörte (*au concert de Trattnern, la maitresse du logis joua du clavecin*).

Das Streichquartett hatte goldene Tage; es bildete einen weſentlichen Beſtandtheil der wöchentlichen muſikaliſchen Hausunterhaltungen. Namen von Klang waren hier die Häuſer von Spielmann, von Greiner, Neuwirth. Bei Lord Stormont, engl. Botſchafter, hörte Burney[9] im J. 1773 Quartette von Haydn, ausgeführt von Starzer, d'Ordonez, Grafen von Brühl (Sohn des ſächſ. Miniſters) und Joſ. Weigl (vordem in der fürſtl. Eſterházy'ſchen Kapelle). Bei dem engl. Componiſten Stephan Storace, deſſen Schweſter Nancy bei der ital. Oper im Hof- und Nationaltheater angeſtellt war, ſaßen beim Quartett Dittersdorf, Haydn, Mozart und Vanhal und hatten als Zuhörer Paiſiello und den Dichter Abbate Caſti.[10] Auch die Familie Genzinger dürfen wir nicht vergeſſen, wo Haydn ſo gerne verkehrte. Zu einer „verabredeten kleinen Quartett-Muſic" hatte er im Januar 1790 den tüchtigen Violinſpieler von Häring[11] eingeladen „der ſich glücklich ſchätzte, mir dieſsfalls dienen zu können".

---

8 „*Au concert de l'agent Ployer on entendit sa fille toucher du clavecin à merveille*". (Zinzendorf, 1785, 23. *Mars.*)

9 *Burney, the present state of music in Germany etc.* London 1773 p. 200.

10 *Michael Kelly, Reminiscences etc. vol. I. p. 241.*

11 Joh. von Häring, angeſehener Banquier, der im J. 1807 die adeligen Liebhabereoncerte ins Leben rief.

Die Nachtmusiken, deren früher (Bd. I. S. 106) Erwähnung geschah, waren und blieben noch immer beliebt, namentlich solche mit Blasinstrumenten. Mozart schreibt seinem Vater (3. Nov. 1781), daß er an seinem Namenstage (31. Oct.), den er bei der Baronin Waldstätten gefeiert, mit einer Nachtmusik von seiner Composition überrascht worden sei, welche er auf den Theresientag (15. Oct.) für die Schwägerin des Hofmalers Hickl geschrieben habe.[1] Die erwähnten vier Serenaden in größerem Stil, die der Unternehmer Phil. Jac. Martin aus Regensburg im August 1782 seinen im Augarten arrangirten Concerten folgen ließ, fanden im August an Sonntagen in der inneren Stadt, Neuen Markt, statt. Die Gesellschaft versammelte sich in und bei den aufgerichteten Limonadenhütten zur Unterhaltung, während in einiger Entfernung die Musiker beliebte Stücke, besonders aus Opern, vortrugen. „Die vortreffliche Musik, die feierliche Stille, das Vertrauliche, welches die Nacht der Gesellschaft einflößt, alles giebt dem Auftritt einen besonderen Reiz."[2] Aus den Anzeigen erfahren wir, daß dieser Martin auch Serenaden eigener Composition aufführte, so auch die von Mozart selbst für Blasinstrumente arrangirte Oper „die Entführung aus dem Serail".[3]

Auch der Prater hatte seine Serenaden; eine solche mit 31 „blasenden Instrumenten", componirt für zwei Orchester von Karl von Ordonez, wurde bei einem von Joh. Georg Stuwer, k. k. priv. Kunstfeuerwerker veranstalteten Feuerwerk unter dem Titel „das Denkmahl des Friedens" im Juni 1779 aufgeführt. Als Leiter der beiden Orchesterflügel finden wir die bekannten Namen Colombazzo und Triebensee.[4]

Was die Tanzbelustigungen betrifft, so hat sich das früher skizzirte Bild[1] über diese Seite des geselligen Leben Wiens nur

1 Es war die Serenade Es-dur (Köchel 375) für 2 Clarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte, denen Mozart später noch zwei Oboen hinzufügte. (Jahn I, S. 640).

2 K. A[iebeck] Briefe Bd. I, S. 276.

3 Wiener Zeitung 1782, Nr. 44 und 63.

4 Wiener Diarium 1779, Nr. 49.

1 Siehe Band I, S. 102 ff.

wenig geändert. Man tanzte Menuetts, Deutsche (Allemandes) und Contratänze, auch der Ländler wird nun genannt. Die Tänze waren für volles Orchester oder auch für zwei Violinen sammt Baß componirt, auch arrangirt für Clavier je nach dem Lokalbedürfniß. Als Componisten, die für die Redoutenbälle schrieben und von der kaiserl. Hoftheaterdirection dazu gewonnen wurden, sind genannt: Franz Joseph Schwanenberg, Ferd. Rauer, Anton Teyber, deren Musik dann auch gedruckt oder geschrieben bei ihnen selbst oder bei den Verlegern zu finden waren. Mozart schrieb für diese Bälle nach seiner Ernennung zum kais. Kammercompositeur Menuetts und Contratänze, die bei Artaria in Stich erschienen; Haydn 12 Menuetts sammt Trios (1790) und für das Casino im Trattnern'schen Freihof 12 Menuetts und 6 Allemandes (1785), bei Toricella gestochen. — Redouten und Bälle im Fasching treffen wir wieder auf der Schaubühne nächst dem Kärnthnerthor und in den Redoutensälen (2mal wöchentlich); beide Unternehmungen waren gemeinschaftlich, entweder verpachtet oder in Regie des Hofes. Erstere waren zur Zeit Noverre's besonders brillant. Im Januar 179[illegible] lesen wir über einen von ihm eingerichteten Contratanz, an [illegible] sich nach Aussage des Wiener Diariums 60 Tänzer und Tänzerinnen betheiligten und welcher „der übrigen Ballgesellschaft ganz sonderbar gefallen hat". Derselbe gefiel so sehr, daß er an mehreren Abenden aufgeführt und „auf Begehren der vielen anwesenden Liebhaber" sogar zweimal wiederholt werden mußte. Es wurde in beiden Parterren, welche geräumt wurden, und auch auf dem Theater getanzt; später wurden Parterre und Bühne vereinigt.

Maskirte Bälle fanden später nur mehr in den Redoutensälen statt (gewöhnlich 16mal maskirter Ball, 1mal *Redoute noble*). Die Ballordnung für die Faschingszeit wurde „auf allerhöchsten Befehl durch die N. Ö. Regierung zu jedermanns Wissenschaft und Darobhaltung" im Voraus kund gemacht. Hohe und in vorhinein unerlaubte Spiele waren verboten. Die Bälle im Saale „zur Mehlgrube" (siehe Bd. I. S. 105) bestanden fort.

Als neue Tanzlokale finden wir das oben erwähnte Casino im Trattnern'schen Freihause[2] und gegen Ende der 80er Jahre

2 Zinzendorf, 1786, 2. *Febr. Je l'accompagnais au bal du Casino chez Trattner.*

den schon genannten Saal des Hoftraiteur Jahn in der Himmelpfortgasse. Auch im Augarten veranstaltete zuweilen der hohe Adel Soiréen mit Tanz. Zinzendorf notirt 1784, 25. Aug.: »*Soirée à l'Augarten. J'y vis la Contredanse de 16 paires, tout les hommes en habit bleu, les femmes en blanc avec des chapeaux et rubans bleus. Le prince de Wurtemberg danса des Allemandes avec ma nièce.*«

Der Musikalienhandel Wiens[1] hatte sich zu Ende der 70er Jahre wesentlich gehoben oder, genauer gesagt, er begann jetzt selbstständig zu werden. Anknüpfend an das, was wir über diesen wichtigen Factor im Wiener Musikleben bereits kennen lernten (I. 109), lehrt uns ein Blick in die Wiener Zeitung, welche Veränderungen hier seitdem vor sich gingen. Hatten sich vordem nur die Buchhändler nebenbei mit dem Verkauf von Musikalien befaßt, entstanden nun eigene Kunst- und Musikalienhandlungen, die sich nicht nur mit dem Betrieb ausländischer Musikalien befaßten, sondern eigenen Verlag boten, eigene Druckereien hielten und den mühsamen Typendruck mit dem schmuckeren Stich auf Kupferplatten vertauschten. Mit ersterem befaßte sich gegen Ende der 80er Jahre nur noch die neuerstandene Buchdruckerei des Gottfried Friedrich Schönfeld;[2] die früher genannten Firmen v. Trattnern[3] und v. Kurzböck, später auch Rudolph Gräffer, lieferten wohl noch ab und zu Werke in Typendruck, ließen diesen Nebenzweig ihres Geschäfts dann aber eingehen. Die wichtigste Firma, die auch alle anderen überlebte, war die schon genannte Handlung Artaria u. Co.;[4]

1 Über Musikverlag und Musikalienhandel siehe Hanslick, Geschichte des Concertwesens in Wien, S. 96 f.

2 Dort erschien 1787 der Clavierauszug mit Text von Dittersdorfs „Apotheker und Doctor".

3 Siehe Bd. I. S. 110 f. Trattnern gab Gluck's „Alceste" und „Paride und Elena" in Partitur heraus.

4 Band I, S. 110. Das Geschäftslokal, die 1789 Kohlmarkt, dem großen Michaelerhause gegenüber, übersiedelte in diesem Jahre auf die andere Seite der Straße Nr. 1141 (neu Nr. 9), wo es noch heute besteht. Im Wiener Diarium erscheint der Name zum erstenmale 1775 („Karl Artaria, Kupferstichhändler"), 1776 bringen Art. u. Co. die ersten Ankündigungen auswärtig gestochener Musikalien und 1778 eigenen Verlags. Die Firma veröffentlichte kurz

ihr zunächst folgte Christoph Torricella[5] im Kommerzialschema zuerst 1780 genannt), der anfangs in der Herausgabe Haydn'scher Werke mit Artaria zu concurriren suchte, aber nach 1786 verschwindet. Ferner sind zu nennen der überaus fruchtbare Componist Franz Anton Hoffmeister[6] (1782), Leopold Koželuch (1785) und der früher genannte „Musik-Kaufmann" Huberty aus Paris (I. 110), der seine Verlagswerke auf Subscription herausgab; Madame Huberty war Kupferstecherin (von ihr existiren z. B. die ersten Quartette von Pleyel, 6 Trios von J. C. Bach, op. 7).

Joh. Traeg und Laurent Lausch befaßten sich seit 1781 mit dem Verkauf und Ausleihen gestochener und geschriebener Musikalien. Traeg nahm in 1789 einen Aufschwung, eröffnete ein Musikaliengewölb in der Singerstraße, verlegte selbst Werke auch von Haydn) und gab 1799 einen heute noch werthvollen reichhaltigen Musik-Katalog heraus. Lausch eröffnete, als der Erste, 1783 ein Jahres-Abonnement (12 Gulden) für ausgeliehene Musikalien. — 1790 werden zum erstenmale die Firmen Jos. Eder,

---

darauf die ersten Kataloge, die in der Vorrede ausdrücklich hervorheben: „Wir waren die ersten die in den k. k. Erblanden den Handel der auswärtigen gestochenen Musikalien einführten und eben auch die ersten, welche eine musikalische Stecherey anlegten". A. u. C. traten in den 80er Jahren in geschäftliche Verbindung mit Mozart, Haydn, C. Ph. Em. Bach, Boccherini, Clementi, Gluck (Oden und Gesänge), Geminiani (Violinschule, vordem auf Prän. bei Torricella), Kerzelli, Pleyel, Rosetti (Orat. „der sterbende Jesus", Streich-Duos und Quartette) ꝛc. — 1793 associirten sich Carlo, Francesco und Ignazio Artaria mit Giov. Cappi und Tranquille Mollo. Letzterer trat 1796, Cappi 1801 aus und errichteten eigene Handlungen (Mollo ging später an Haslinger, Cappi an Diabelli über). Nachdem sich die drei erstgenannten Brüder nach ihrem Geburtsort Blevio am Comersee zurückgezogen hatten, führte Domenico (Sohn des Francesco und Schwiegersohn des Carlo) unter der alten Firma das Geschäft fort. 1839 associrte er sich mit seinem Sohne August, dem gegenwärtigen (1880) Chef der weltbekannten Kunsthandlung. (Domenico starb 5. Juni 1842.)

5 Kunst- und Kupferstich-, Landkarten- und Musikalienverleger „in der Herrengasse, Palais Lichtenstein Nr. 132. 1784 kündigte Torricella im Wienerblättchen eine „Musikalische Monatschrift" an. Vor ihm hatte schon 1770 Kurzböck es mit einer „Musikalischen Wochenschrift" auf Pränumeration versucht.

6 Franz Anton Hoffmeister, der Mozart manchmal in Geldverlegenheiten beistand, gründete Dec. 1800 in Verbindung mit Kühnel in Leipzig das bekannte *Bureau de Musique* (jetzt C. F. Peters), kehrte aber 1805 nach Wien zurück; er starb im Febr. 1812.

Hieron. Löschenkohl und Schrämbl genannt. — Der mitunter vorzüglichen Kupferstecher von Musiktiteln (namentlich in den 80er Jahren) wurde schon gedacht (I. 111); ebenso der schlimmen Lage der Verleger und Componisten den beutegierigen Copisten gegenüber. Den Zustand des damaligen illusorischen Eigenthumsrechtes charakterisirt die einzige Thatsache, daß gewisse Symphonien Haydn's gleichzeitig bei zwei Verlegern in Stich erschienen und an drei Orten auch in Abschriften zu haben waren. Die Verleger hatten sich aber auch vor den Componisten zu hüten, da diese ihre Werke gleichzeitig an auswärtige Firmen verkauften, worüber wir weiterhin noch hören werden. Um endlich sicher zu gehen, wurde in besonderen Fällen der Alleinbesitz schon im Contract ausbedungen, wie wir dies bei Haydn (S. 33) sahen. — Haydn und Mozart versuchten es auch, Werke auf eigene Subscription herauszugeben; ersterer mit 3 Sonaten in Druck, bei Gräffer zu haben (1784); letzterer mit 3 Clavierconcerten in Abschrift (1783).

Die Klagen über Fehler im Stich, mit denen später auch Beethoven zu kämpfen hatte („sie wimmeln darin wie die Fische im Wasser d. h. ins Unendliche")[7] läßt auch Haydn oft genug laut werden. Einer der Briefe an Artaria (10. Dec. 1785) spricht nur über dieses leidige Thema: über ärgerliche Fehler in allen Stimmen, unlesbare übel aus- und eingetheilte Stellen, Verwirrungen, Auslassungen von Noten und ganzen Takten; über Faulheit des Stechers, der nicht einmal den Baß ordentlich ausgesetzt hat, über zu kleine und zu nahe an die Noten gesetzte Auflösungszeichen; anderen unrichtig gesetzten Verzierungszeichen, Verwechslungen der Triller und Halb-Mordente. „Wenn also ihr Herr Stecher solche Zeichen nicht kennt, so soll er sich bey den Meistern darum informiren und nicht seinem dummen gutachten folgen" . . . „ich habe gestern den ganzen und heut den halben Tag mit corrigiren zugebracht, und da habe ich es nur obenhin überschaut". Kein Wunder, daß Haydn anfangs so toll war, daß er Artaria das Geld zurücksenden und die Partitur der Clavier-Trios an Hummel in Berlin senden wollte.

---

7 Es sind die Quartette opus 18 gemeint. Beethoven an Hoffmeister in Leipzig, 8. Apr. 1802. (Thayer, Beethoven Bd. II. S. 182.)

Fast gleichzeitig mit dem Aufschwung des Musikalienhandels und der Notenstecherei datirt auch die Hebung der Clavier-Fabrikation in Wien, die schon gegen Ende des Jahrhunderts sich rasch entwickelte. Als die ersten Männer von Bedeutung sind zu Anfang der 80er Jahre Anton Walter und der schon früher (I. 354) erwähnte Joh. Schanz zu nennen; ersteren bevorzugte Mozart,[1] letzteren Haydn. Walter war vermuthlich ein Wiener Kind.[2] Schanz war aus Böhmen gebürtig. Den reichtönigen Instrumenten von Walter gegenüber zeichneten sich die Schanz'schen durch sanften Charakter aus.[3] Haydn schreibt 1790 an Frau von Genzinger: „Gewiß ist's, daß Herr Walter mein Freund dermalen sehr berühmt ist, und ich von diesem Manne alle Jahre sehr viel Höflichkeit empfange, aber unter uns und recht aufrichtig, unter zehn ist bisweilen ein einziges so man mit Recht gut nennen kann, nebstdem ist er außerordentlich theuer. Ich kenne das Fortepiano des Herrn von Nickl, es ist vortreflich, aber für die Hand Euer Gnaden ist es zu schwer, man kann nicht alles mit gehöriger Delicateß spielen." Über die Claviere des Johann Schanz, Nachfolger seines Bruders, mit dem er in Compagnie gearbeitet hatte, äußert sich Schönfeld: „Der Ton ist nicht so stark als jener der Walter'schen, aber eben so deutlich und meistens angenehmer, auch sind sie leichter zu traktiren indem die Tasten nicht so tief fallen, auch nicht so breit sind wie jene. Sie sind eigentlich eine bis zur Kopie gebrachte Nachahmung der Fortepiano des Künstlers Stein in Augsburg." Haydn empfiehlt im J. 1790 Frau von Genzinger Wenzl (den älteren) Schanz „als dermal besten Meister in diesem Fach; seine Fortepiano haben eine ganz besondere Leichtigkeit und ein angenehmes Tractement". Und an anderer Stelle bedauert er, daß seine Freundin kein Fortepiano von Schanz besitzt, „nochmal so viel Effect würden Euer Gnaden daraus schöpfen".[4]

---

1 Mozart's Concertflügel befindet sich im Mozarteum zu Salzburg.

2 Ein Franz Walter, k. k. Hof-Orgelbauer starb 1733, 77 Jahre alt, Anton starb 1826, 11. April, 75 Jahre alt (Todtenprotokoll).

3 Vergl. Hanslick, Geschichte des Concertwesens in Wien, S. 129 f.; Schönfeld, Jahrbuch der Tonkunst für Wien und Prag, 1796, S. 88 f.

4 Das Museum der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien besitzt zwei tafelförmige Claviere von Schanz, das ältere und kleinere im Umfang von 4 Octaven C—c‴ mit Hämmerchen und Messing-Kapseln besaß einst Haydn;

Wenzl Schanz muß vor Sept. 1790 außerhalb Wien gestorben sein;[5] sein Bruder Johann führte das Geschäft fort und wird noch 1823 genannt;[6] als letzter dieses Namens erscheint ein Joseph im Jahre 1842.[7]

Die Claviere von Schanz waren auch außerhalb Österreich geschätzt. Breitkopf u. Härtel zeigten sie 1803 nebst andern Clavieren der besten Wiener Firmen als vorräthig auf ihrem Lager an. Moritz Hauptmann fand einen Schanz noch 1829 in Rom.[8] Auf des alten Schanz Nachfolger war Beethoven nicht gut zu sprechen. Als er (wahrscheinlich 1815) bei der Gräfin Erdödy auf dem Lande wohnte, beklagte er sich, daß ihm Schanz „ein so schlechtes Clavier geschickt hat, daß er's bald wieder zurück nehmen muß".[9]

Die Musikliebe des österreichischen Adels und ihr fördernder Einfluß auf die Cultivirung der Tonkunst ist oft und eingehend gewürdigt worden.[1] Wohl wurde ihrer auch in der früheren Chronik (Bd. I. S. 113 f.) gedacht; hier aber verlangt sie unsere erhöhte Aufmerksamkeit und wird, an Bekanntes anknüpfend, manche abermalige Bekräftigung und auch Bereicherung finden.

Musikkapellen, größere oder kleinere, hielten zu jener Zeit die fürstl. Häuser Schwarzenberg, Auersperg (Dirigent: Schenk), Liechtenstein, Kinsky, Lobkowitz (Kapell-

das größere (von F bis 5 gestr. c) hat hübsches Fries-Ornament von eingelegtem Holz.

5 Im Todtenprotokoll erscheint er nicht, dagegen heißt es: 16. Febr. 1789 gestorben ein Söhnchen des schutzverwandten Orgelmachers Wenzl Schanz (also lebte der Vater damals noch); am 17. Sept. 1790 ein Kind der Marie Anna, Orgelmachers Wittwe.

6 Adreßbuch für Tonk. u. Dilett., von Ziegler, 1823, S. 253.

7 Erinnerungskalender für den öst. Kaiserst. auf das J. 1842, S. 83.

8 „Ich war durch sie (Fürstin W.) beim Erzbischof von Tarent, dem 84jährigen Mäcen von Neapel eingeführt und öfters da, ich hatte seinen Flügel (einen alten Schanz) probiren müssen. (Briefe von Moritz Hauptmann an Franz Hauser, her. von Prof. Dr. Alfred Schöne. Leipzig 1871. Bd. I. S. 62.)

9 Brief ohne Datum, an Magister Branchie.

1 Siehe Hanslick, Geschichte des Concertwesens in Wien, S. 36 ff.; Jahn, Mozart, Bd. II, S. 40 f.; Thayer, Beethoven, Bd. II, S. 275 f.

meister: A. Wranitzky), Batthyányi, Grassalkovics[2] (Dirigent: Kramer); die Grafen Ladislaus und Joseph Erdödy,[3] Johann Pálffy ꝛc. — Musiker, die diesen Hauskapellen angehörten, wußten ihre Anstellung zu schätzen und versäumten es nie, bei öffentlichem Auftreten derselben Erwähnung zu thun. So lesen wir: Violinist Jos. Zistler, in Diensten des Grafen Erdödy; Violoncellist Max. Willmann beim Fürsten Grassalkovics; Oboist Jos. Triebensee beim Fürsten Liechtenstein; Contrabassist Joh. Sperger beim Fürsten Batthyány; Klarinettisten A. und Joh. Stadler beim Fürsten Gallizin; Oboist Czerwenka beim Fürsten Schwarzenberg; Flötist Gehring beim Grafen Pálffy ꝛc.

Cavaliere welche sich nicht den Luxus eines vollzähligen Orchesters erlauben konnten oder mochten, hielten doch wenigstens eine mit tüchtigen Künstlern besetzte Harmoniemusik, damals besonders beliebt und gewöhnlich mit 8 Instrumenten vertreten (je 2 Oboen, Klarinetten, Fagotte und Waldhörner) oder es bildeten diese einen selbstständigen Theil des Orchesters. Denselben war auch gleich den Kaiserlichen gestattet, anderwärts aufzutreten, z. B. des Grafen Palm Harmonie in den Akademien der Tonkünstler-Societät, jene des Fürsten Schwarzenberg in den Akademien des Colombazzo, Cäsar Scheidl, in denen sie Nummern aus den zur Zeit beliebtesten Opern und Singspielen (*Una cosa rara* und *l'Arbore di Diana* von Martin, „Apotheker und Doctor" von Dittersdorf) „auf 8 blasenden Instrumenten" ausführten. Privatim mußten die Musiker auch die Tafelmusik bei ihren Herrn besorgen,[4] wie wir es in Mozart's *Don Giovanni* finden.

Der Adel betrieb die Musik aber auch selbstausübend, Schönfeld's Jahrbuch (1796) nennt uns hier eine Menge Namen, die noch zurückgreifen in die Jahre vor 1790. Als Sängerinnen finden wir Lady Gilford (geb. Gräfin von Thun), die Grä-

---

2 Sperger verkaufte ihm 6 Symphonien (Biogr. S. 11).

3 Graf Ladislaus Erdödy besaß eine reichhaltige Musikalien-Sammlung darunter über 100 Symphonien, nebst vielen Instrumenten, unter denen auch eine „ganz neue gut gestimmte Harmonika". Der ganze Nachlaß wurde nach seinem Tode öffentlich versteigert (W. Ztg. 1796, 6 Aug.).

4 1787. 29. *Mars. Dîné chez le Pce Schwarzenberg, musique de la Cosa rara divinement rendu par les instruments à vent.* (Zinzendorf.)

finnen Hortenſe Hatzfeld (geb. Gräfin von Zierotin), Sophie Haugwitz (geb. Gräfin von Fries), Thereſe Pálffy, Sauer, Freiin von Walterskirchen und Freiin von Zois (geb. von Auenbrucker). Am Clavier, öffentlich ſo ſparſam vertreten, finden wir die Fürſtin Lichnowsky (geb. Gräfin von Thun), die Gräfinnen Károly (geb. Gräfin von Wallenſtein, Schülerin Koželuch's), Grundermann,[5] Kollonics die jüngere, Kollowrath, Rumbeck[6] (geb. Gräfin von Cobenzl, Mozart's Schülerin), Thun (geb. Uhlefeld, „die charmanteſte liebſte Dame, die ich in meinem Leben geſehen", ſchrieb Mozart über ſie), Schönfeld (geb. Gräfin von Fries), Wallenſtein (Schülerin von Clementi), Baroneſſe von Saffran (geb. von Hartenſtein, Schülerin Koželuch's), Baronin von Waldſtätten (geb. v. Schäfer, Mozart's eifrige Gönnerin), obige Freiin von Zois, die Regierungsräthin von Heß (geb. de Leporini, Schülerin Clementi's), Reichshofrath Baron von Braun und deſſen Sohn, denen noch beizuzählen ſind Gräfin Zichy, Franziska von Jacquin (ſpätere Frau von Lagusius) und Frau Thereſe Edle von Trattnern[7] (Mozart's Schülerinnen). Schönfeld erwähnt ferner noch als tüchtige Violinſpieler die Grafen Kueffſtein, Anton Apponyi, Auguſt v. Hatzfeld (namentlich im Quartett), Ugarte, Freiherr Anton v. Bartenſtein; Hofrath v. Kees Viola, Violoncell, Graf Leonhard Harrach Flöte, Joh. Nepomuk Eſterházy Oboe.

Bei den vom kaiſ. Hofe beſuchten theatraliſchen Vorſtellungen im Thereſianiſchen Collegium finden wir wie früher (I. 113) auch das Orcheſter nur von jungen Cavalieren beſetzt. Franzöſiſche und italiäniſche Opern, Schau- und Luſtſpiele und Ballets bildeten dort das Repertoire.

Große Akademien und Concerte mit Orcheſter und zum Theil ſelbſt mit Chor gaben die Fürſten Schwarzenberg, Lobkowitz, Kaunitz, Auersperg, Gallizin (ruſſiſcher Geſandter), Dietrichſtein, die franzöſiſchen und venetianiſchen Geſandten, Graf Johann Eſterházy und Baron van Swieten. Beim Fürſten Adam Auersperg hörte Zinzendorf am 26. März 1787

5 Terricella widmete ihr 3 bei ihm verlegte Sonaten von Clementi.

6 Jahn, Mozart, Bd. I. S. 626.

7 Jahn, Mozart, I. 645. Mozart componirte für ſie die Phantaſie und Sonate C-moll K. 475, 457, bei Artaria erſchienen, Verlagsn. 70.

die vermuthlich erste Aufführung von Haydn's „Sieben Worte Christi am Kreuze" (damals noch in nur instrumentaler Form). Beim Grafen Joh. Esterházy wurde 1788 Ph. Em. Bach's „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu", und am 7. April 1789 Händel's „Messias" aufgeführt.[8] Zinzendorf gedenkt aber schon 1771 und 72 einer, bisher wahrscheinlich noch nirgends erwähnten Aufführung von Händel's „Alexanderfest" (Timotheus)[9], vermuthlich im Palais des Fürsten Schwarzenberg, wo Zinzendorf auch an anderen Tagen Concerte besuchte. Dies dürfte also, soviel bis jetzt bekannt, das erstemal gewesen sein, daß man in Wien ein Oratorium von Händel aufführte. Nach Zinzendorf wurde 1772 auch Pergolese's *Stabat mater* beim Abbé Marchisio und bei Mme. de Goes aufgeführt, wobei letztere sang.

Wir müssen hier auch jene Oratorien-Aufführungen einbeziehen, die Baron van Swieten in seiner Wohnung in der Renngasse[10] und im großen Saale der kaiserlichen Hofbibliothek, deren Vorstand er war, gegen Ende der 80er Jahre veranstaltete. Die Kosten bestritten die kunstliebenden hohen Mäcene Schwarzenberg, Lobkowitz, Dietrichstein, Batthyányi, Esterházy und Apponyi. Der Zutritt war nur geladenen Gästen gestattet; Dirigent war Jos. Starzer und nach seinem Tode (22. April 1787) Mozart; am Clavier saß der junge Weigel. Von Händel kamen zur Aufführung „Acis und Galathea", „Messias", „Alexanderfest" und die „Cäcilien-Ode", die alle bekanntlich Mozart auf Anregung van Swieten's in der Instrumentirung vermehrt hatte.[11]

Auch die Oper wurde in den fürstlichen Häusern gepflegt. Am 23. Juli 1782 hörte Zinzendorf auf dem Haustheater des Fürsten Adam Auersperg[12] die Oper *Armida* von Righini;

8 *à 7h. au concert chez Jean Esterhazy. Der Messias musique de Haendel. J'y pris un peu d'ennuie quoique la musique fut bien belle.*

9 *10 mars, au concert ou on donna Timothée et Alexandre, cantate de Hendel. 1772. 13 mars, au concert spirituel. L'Oratoire de Thimothée et d'Alexandre fut mal rendu.*

10 Das Haus stand neben dem Wirthshaus „Zu den drei Hacken" (jetzige Gasthof „Zum römischen Kaiser". An Stelle des alten Hauses baute 1847 Baron Rothschild sein Palais).

11 Jahn, Mozart, Bd. II. S. 398.

12 Palais Auersperg, siehe Band I. S. 114, Anm. 55.

es ſangen Gräfin Hatzfeld (Armida), Mlle. Auenbrugger (Renaud), Mr. Urbain (Ubaldo).[13] Am 11. Oct. wurde daſelbſt „eine wälſche Oper" von Damen und Cavalieren zu Ehren des anweſenden Großfürſten nebſt Gemalin aufgeführt. Einer ebenfalls wälſchen Oper bei Fürſt Alois Liechtenſtein in 1784, 21. März erwähnt Mozart in ſeinem Briefe vom 20. März. Wiederum bei Auersperg wurden im Febr. 1786 unter Gluck's eigener Überwachung aufgeführt „Iphigenia auf Tauris" und „Alceſte". Erſtere mit der Bernasconi, mit Adamberger und Kelly; letztere mit Gräfin Hatzfeld (Alceſte) und Mlle. de Heißenſtein (Ismene).[14] Mozart führte daſelbſt im folgenden Monat ſeinen *Idomeneo* auf, bei welcher Gelegenheit er eine Scena mit Rondo für Sopran mit Violinſolo und ein Duett für 2 Soprane neu componirte (K. 490 u. 489) und mehrfache Veränderungen vornahm. Damals wirkten mit Frau v. Puffendorf (Ilia), Baron Pulini (Idamante) und wahrſcheinlich der kunſtſinnige italiäniſche Kaufmann Bridi (Idomenes); Graf Hatzfeld, Mozart's „liebſter beſter Freund", ſpielte das Violinſolo.[15] In demſelben Monat (26. März) hörte Zinzendorf, vermuthlich ebenfalls bei Auersperg, die Oper *La serva padrona* von Paiſiello (*«au lieu de l'ancienne de Pergolese»*).[16]

Zinzendorf's Tagebüchern verdanken wir noch weitere Bekanntſchaften mit dem muſicirenden Adel. Wir folgen ihm zunächſt in die Familienkreiſe, wo Mittags oder Abends, vor oder nach der Tafel in ungezwungener Weiſe der Tonkunſt gehuldigt wurde. Bekannte Namen einbegreifend nennt er uns die Häuſer Zierotin, Buquoy, Goes, Lippe, Paar, Pálffy, Chevalier Keith, Abbé Marchiſio, Louis Roſenberg, Windiſchgrätz, Schwarzenberg, Auersperg, die ruſſiſchen, fran-

13 *La musique peu saillante; les acteurs jouerent à merveille; le theatre commença à 7½.*

14 Zinzendorf notirte 12. Febr. *Me. d'Hazfeld née Zierotin joua ce rolle (Alceste) dans la grande perfection.* Beide Vorſtellungen ſind auch in Kelly's *Reminiscences* (vol. I. p. 254) erwähnt. Von der Gräfin ſagt er: *The was a charming woman, and full of talent.*

15 Jahn, Mozart. Bd. I. 590, II. 710. Einer früheren Aufführung (1781 im Juni und wohl nur am Clavier) bei der Gräfin Thun gedenkt Jahn in Bd. I, S. 633.

16 *Benucci et la Morare jouerent comme des anges; Giornovichi joua un concert pour le violon avec beaucoup de grace et de douceur.*

zöſiſchen, neapolitaniſchen und venetianiſchen Geſandten. Als Ausübende im Geſang ſind genannt die Gräfinnen Hortenſe Zierotin (die ſpätere d'Hatzfeld), Eſterházy, Hoyos, Czernin, Sophie Haugwitz, Schönfeld, Roſenberg, Victorine Fries, Prinzeſſin Auersperg, Erneſtine Schwarzenberg, Leopoldine Windiſchgrätz, die Starhemberg's und Zichy's, T. Clary (*qui chante comme un ange*), Me. de Goes, Me. Maylath. Am Clavier: Gräfin Thun (*qui joua une sonate de Heyden*, als ſie Zinzendorf 1775 beſuchte), Fürſtin Mimi Windiſchgrätz, Fürſt Starhemberg; ferner Graf Hatzfeld, Domherr zu Eichſtädt (Violine); Fürſtin Chriſtine Liechtenſtein (Harfe). Als Mitwirkende aus der Künſtlerwelt werden genannt: die Sängerinnen Weigl, Altamonte (vorzügliche Altiſtin), Duchanteau, Storace, Joſepha Duſcheck[17] (Mozart's vielgeſchätzte Prager Freundin); die Sänger Manzoletti, Benucci und Mandini; die Harfenſpielerinnen Me. de Barenne, Mlle. Scheidel und Müllner (*fille d'un cordonnier*). Am Clavier, außer Mozart, die Aurnhammer, Scarlatti, Salieri, der junge Weigl und die nicht minder auch hier begabte Sängerin Storace.

Die Herrſchaften führten auch Komödie, deutſche, franzöſiſche und italiäniſche auf und hatten dazu eigens kleine, zierliche Bühnen errichtet. Zinzendorf nennt in den Jahren 1795—90 Vorſtellungen bei den Gräfinnen Thun, Roombeck, Eſterházy, Fries, Collalto, Roſenberg, Schönborn; bei den Fürſten Starhemberg, Auersperg und Kaunitz. Als Acteurs ſind genannt: die Familie Jean Eſterházy (Graf, Gräfin und Tochter; die zwei jüngſten Kinder tanzten ein kleines Ballet »*avec les graces de leur âge*«); die Familie Fries (Graf Charles, Gräfin, der Sohn, die Töchter Sophie und Victoire); Gräfin

17 Das Künſtlerpaar Duſchek hielt ſich damals nur zu Beſuch in Wien auf. Erſt in 1798 gab die Sängerin daſelbſt ein Concert, in dem Beethoven eine Sonate mit Begleitung ſpielte. Mozart ſchrieb in Prag für Joſepha, die auch fertig Clavier ſpielte und artig componirte, eine Arie (K. 528). Viel Widerſprechendes iſt über ſie als Sängerin geſagt worden (vergl. Jahn, Mozart, II, S. 296 ff. In Wien ſang ſie im J. 1786 in der Zeit von 23. März bis 6. April wiederholt bei den Fürſten Kaunitz und Paar, wo ſie Zinzendorf hörte. *Elle chanta en perfection* ſchreibt er am 27. März; und am 6. April: *La Duschecz chanta avec une grande étendue de voix un air allemand de Naumann d'une musique bien appropriée aux paroles.*

Elisabeth Thun und deren 15jährige Tochter Karoline; die beiden Schönborn, Louis und Elisabeth (*qui jouerent dans la grande perfection*); die Grafen Hartig, Czernin, Joseph Pálffy, Wurmbrandt, Taroucca, d'Echeny; Gräfin Etienne Zichy (*qui joua comme la plus parfaite actrice*) und ihre Tochter Leopoldine; beide Rosenberg und Haddik, Gräfinnen v. Gemmingen und Hatzfeld, beide Roombeck, die Fürsten und Fürstinnen Lisette Schwarzenberg, Louise und Therese Lichnowsky, Khevenhüller, Louis Starhemberg, Clary und Charles Liechtenstein.

Esterház.

II.

„Am 15. October[1] 1780 wurde das neue Schauspielhaus, das der Fürst weit herrlicher und kostbarer wieder auferbauen ließ, von der Divaldtischen Gesellschaft mit dem Trauerspiel „Julius von Tarent" und einem dazu verfertigten Prolog eröffnet". Es ist dies die einzige öffentliche Notiz über diesen Moment.[2] Was die Oper betrifft, hilft uns das gedruckte Textbuch[3] der Oper *La fedeltà premiata* (Die belohnte Treue), deren Aufführung vermuthlich dem Trauerspiel an einem der nächsten Tage folgte. Als Mitwirkende werden genannt:

Amaranta, donna vana, e boriata . .	*Sigra. Teresa Tavecchia.*
Nerina, ninfa volubile in amore, innamorata di Lindoro	*Sigra. Costanza Valdesturla.*
Lindoro, fratello di Amaranta, addeto a servigi del tempio, innamorato prima di Nerina, e poi di Celia	*Sgr. Leop. Diehtler.*
Fillide, sotto il finto nome di Celia, amante di Fileno	*Sigra. Anna Jermoli.*
Fileno, amante di Fillide	*Sgr. Gugl. Jermoli.*
Conte Perruchetto, uomo di umore stravagante	*Sgr. Benedetto Bianchi.*
Melibeo, ministro del tempio di Diana, innamorato di Amaranta	*Sgr. Antonio Peschi.*
Diana	*Sigra. Valdesturla.*

1 Es war der Namenstag der Kaiserin, die bald darauf, am 29. Nov., verschied. Gewiß hatte der Fürst, ein eifriger Patriot und Verehrer der Kaiserin, gerade diesen Tag gewählt.

2 Taschenbuch für die Schaubühne. Gotha 1781. S. CLII.

3 *La Fedeltà premiata, dramma giocoso per musica, da rappresentarsi nell apertura del nuovo teatro di S. A. il Principe Nicolò d'Esterházy di Galantha, l'autunno dell' anno 1780.*

Die Handlung versetzt uns in die Ebene von Kuma. Die Nymphe Nerina hat sich der Göttin Diana geweiht und schmückt zum Zeichen ihres Gelübdes das Bild derselben mit einem goldenen Kreuz. Trotzdem verliebt sie sich in Lindoro, einen Diener des Tempels der Göttin, wirft nun das Kreuz in den nächst gelegenen Fluß, indem sie sich dadurch ihres Gelübdes entledigt glaubt und flieht mit ihrem Geliebten. Die erzürnte Göttin läßt die Pest über das Land kommen und verkündet dem trostlosen Volke durch Orakelspruch, daß zur Strafe einem im See hausenden Ungeheuer jährlich an einem bestimmten Tage ein Liebespaar zu opfern sei und dies so lange, bis sich Jemand an dessen Stelle freiwillig dem Tode weiht — dann erst werde Kuma wieder in Frieden leben. Die ganze Handlung ist durchkreuzt von Liebes-Intriguen; die Paare wechseln und ergänzen sich wie beim Spiel die Karten. Nur Zwei: Fillide (unter dem angenommenen Namen Celia) und Fileno lieben sich wahrhaft, jedes aber, durch den Schein irre geführt, wähnt sich betrogen. Melibeo, Diener des Tempels, in die stolze Amaranta verliebt und daher eifersüchtig auf seinen Nebenbuhler den leichtfertigen Grafen Perruchetto, weiß es so einzurichten daß er diesen mit Celia in einem Versteck zusammenführt. Sie werden entdeckt und trotz der Betheuerung ihrer Unschuld als Opfer für die Diana bestimmt. Im letzten Augenblicke bietet sich Celia's wirklicher Geliebter, Filene, freiwillig als Opfer, um wenigstens die scheinbar Treulose zu retten. Der Götterspruch ist erfüllt. Die versöhnte Diana tödtet mit ihrem Pfeil den Bösewicht Melibeo und vereint die Liebenden. Alles findet daß die Freude, durch Trauer und Schmerz erkauft, um so größer sei, preißt die Göttin Diana und fortan herrscht wieder Friede in Kuma.

In Constantia **Baldesturla** treffen wir abermals eine der bedeutenderen Sängerin, welche Mitte 1779 engagirt wurde und dann neben der ihr ebenbürtigen **Bologna** auftrat. Außer dem Decorationsmaler **Travaglia** ist zum erstenmale Luigi **Rossi** als „Erfinder der vorkommenden Ballets und Waffenkämpfe" genannt.

In deutscher Übersetzung wurde die Oper in Preßburg 1785—87 von der wiederholt erwähnten Kumpf'schen Gesellschaft des Grafen Joh. Nep. Erdödy aufgeführt;[4] in Graz 1792 (11. Oct.) und 1793 (10. Jan.).[5] Über die Wiener Aufführung werden wir später hören.

Diese Oper bietet ein besonderes Interesse dadurch, daß sich ihr Zusammenhang mit der Oper „Der Freibrief" von **Fritz** (Fridolin) **von Weber** (Carl Maria von Weber's ältestem Stiefbruder) nachweisen läßt, die ihre Entstehung zweifellos jener Wiener Aufführung zu verdanken hat, zu welcher Zeit sich Franz Anton von Weber mit seinen Söhnen Fritz und Edmund

4 Gotha, Th. Kal. 1788, S. 195.

5 Journal d. Luxus u. d. Moden.

in Wien befand. Partitur, Text-, Arien- und Soufflirbuch, in ein und zwei Acten, einzeln oder zusammen, in Franz Anton v. Weber's oder Fritz v. Weber's Handschrift, mit Nennung Haydn's und auch Fritz v. Weber's als Componisten finden sich in Meiningen, Stuttgart, Dessau und Hamburg. Zu der Oper (auch als Operette oder Singspiel genannt) ist eine neue Handlung geschrieben, Mozart's Symphonien in Es-dur (Köchel Nr. 184) als Ouverture und dessen Terzett *Mandina amabile* (zu Bianchi's Oper *La villanella rapita*) als Einlage benutzt und einige Nummern von Haydn beibehalten. Das zugestutzte Werk wurde zunächst 1789 in Meiningen von Mitgliedern der v. Weber'schen Familie unter dem Titel „Der Freybrief von Joseph Haydn" auf die Bühne gebracht. In einem Briefe von Fritz (Nov. 1809) an Carl Maria v. Weber, der damals in Stuttgart angestellt war, bittet er ihn, zu der Oper zwei Gesangnummern zu schreiben, was schon vor Empfang des Briefes geschehen war. Er hatte ein Tenor-Rondo („Was ich da thu', das fragt Er mich?") neu componirt und ein Duett („Dich an dies Herz zu drücken") aus seiner alten Jugendoper „Peter Schmoll" umgearbeitet.[6] —

In diesem Jahre trat Haydn in Geschäftsverbindung mit der uns schon bekannten Kunst- und Musikalienhandlung Artaria & Co. Den Geschäftsbriefen,[1] die zwischen beiden Theilen

6 Ausführliches (wozu ich die Haydn'schen Daten lieferte) ist mitgetheilt von F. W. Jähns. Allg. Mus. Ztg. 1876, Nr. 48. Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien besitzt in ihrem Archiv eine Partitur mit dem Titel »*Alessandro il Grande. Opera seria in 3 atti dal Sig. Gius. Haydn.* Eine dritte Hand schrieb auf den Schild: „1780 comp. mit dem Titel *La fedeltà premiata*, daher in seinem Verzeichniß seiner Opern kein Alessandro". Selbst eine nur oberflächliche Untersuchung zeigt daß hier eine arge Fälschung vorliegt. Mit der genannten Oper hat dieser Alessandro gar nichts gemein. Die Arien sind von verschiedenen Copisten geschrieben (auch gedruckte Nummern sind dabei) und durch nachträgliche Recitative lose verbunden, die ursprünglichen Personennamen sind ausradirt oder unkenntlich gemacht. Von Haydn sind in diesem Conglomerat 2 Arien aus Armida und die Cantate »*Ah come il core mi palpita*«. Der Rest ist von verschiedenen Componisten, die aber nicht genannt sind. Auch die Außenseite der Partitur ist absichtlich in altem Zuschnitt gehalten. Es existiren mehrere Abschriften dieser gefälschten Partitur auf öffentlichen Bibliotheken, gleichwie von dem früher genannten Oratorium »*Abramo ed Isacco*« (S. 71) und der Oper *Calypso abbandonata* (S. 128).

1 Es liegen deren 70 im Original vor, von denen etwa die Hälfte veröffentlicht ist. Siehe Nohl, Musikerbriefe.

gewechselt wurden, lassen sich mannigfache fördernde Details entnehmen. Überall spricht aus ihnen Haydn's Offenheit und Ehrlichkeit und ein ebenso bescheidenes als gerechtfertigtes Selbstbewußtsein. Haydn's Verhältniß zum Hause Artaria war ein freundschaftliches und herzliches, das nur ab und zu eine bald vorübergehende Störung erlitt. Ein solcher Fall traf einmal ein, als Artaria durch voreilige Ankündigung von Quartetten Haydn großen Schaden zufügte. „Dieser Schritt verursacht, daß unser ferner Handel unterwegs verbleiben wird". Aber Haydn selbst lenkt wieder ein, indem er bald darauf schreibt: „Ich muß bekennen, daß ich meinen letzten Brief an Sie mit einem aufwallenden Geblüt geschrieben, nichts desto weniger hoffe ich daß wir gute Freunde bleiben werden . . . . die Sach ist nun so geschehen . ein andermahl werden wir beede behutsamer seyn". Einmal glaubte Haydn Grund zu finden, Artaria zürnen zu müssen und ersucht um Aufklärung „um mir meinen argwohn zu benehmen; ich wolte nicht, daß Sie mich dadurch auf immer disgutirten, zumahlen ich beständig Ihr guter Freund ware und verbleiben werde". Wiederholt beweißt ihm Haydn, daß er trotz vortheilhafterer Anerbietungen von anderer Seite ihm den Vorrang lasse, glaubt es aber auch anerkennen zu müssen daß ihn Artaria anderen Componisten vorziehe. Als Haydn einmal einige Symphonien französischen Verlegern zuerst anbot und ihm Artaria deßhalb Vorwürfe gemacht haben mag, antwortet ihm Haydn: „Ich wäre ungerecht und undankbahr, wenn Ich ihre Freundschaft so platterdings auf die Seite setzte . ich werde nie vergessen daß Sie mir vor Viellen den Vorzug gaben, ohngeachtet ich wohl weiß, daß ich bisweillen denselben vor andern verdiente". Und als Haydn selber Anträge stellt, da er „etwas Geld brauche" und Artaria neuerdings Arbeiten wünscht, antwortet Haydn: „Mein Fleiß über die 3 anverlangten Clavier Sonaten wird bürge seyn Ihre Freundschaft fernerhin zu erhalten". Dieser Fall, daß Haydn etwas Geld brauchte, traf allerdings öfters ein und Artaria zahlte dann immer in vorhinein das Honorar oder doch wenigstens den von Haydn gewünschten Theil. Einmal klagt ihm Haydn auch daß ihn „die großen mit ihrer bezahlung so lange warten lassen". Wer diese Großen waren, sagt ein späterer Brief: „ich habe hoffnung eine schuld von Sieben Jahren des Erzherzogs von Mayland [Ferdinand] bezahlter zu erhalten". Haydn's schon erwähnte

Klagen über Nachlässigkeit der Stecher wurden noch überboten von dem Ärger über die Unehrlichkeit der Copisten, welche unrechtmäßiger Weise geschriebene Musikalien verkauften. So z. B. dringt Haydn darauf, daß Artaria den Musikalienhändler Laugh (Lausch) vor den Bürgermeister citiren lasse, damit er gestehe, von wem er seine Quartette erhalten habe. „Herr von Augusti[2] ist mein alter guter Freund und wird Ihnen hierinfals ganz sicher beystehen, so wie Er mir schon einmahl in eben einer solchen *Affair* beygestanden". Haydn versichert bei seiner Ehre „daß solche von seinem Copisten, der der allerehrlichste Kerl ist, nicht sind copirt worden, sondern Ihr eigener Copist ist ein spitzbub, da er diesen Winter dem Meinigen 8 Species Ducaten anerboten, wan er ihm die 7 Worte zukommen ließe . . . . ungeachtet Sie alles in Ihrem Gewölb schreiben lassen, können Sie doch betrogen werden, weil die spitzbuben untenher *a parte* ein Notenpapier haben, worauf sie unbemerkt nach und nach die vor sich liegende stimme abstelen". Auch Musiker, Tost und Breunig, fanden sich, die heimlich Werke von Haydn Artaria und Andern antrugen und dadurch Streitigkeiten verursachten. Conrad Breunig aus Mainz hatte bei Artaria schon 1779 6 Duette für Violine und Viola verlegt und stand in unangenehmer Correspondenz mit Haydn. Dieser forderte Artaria auf, ihn und sich selbst zu vertheidigen; „wie weiter aber Sie mich von Herrn Breunig entfernen, desto angenehmere Dienste werden Sie mir leisten". Johann Tost der, wie wir gleich sehen werden, Haydn's Namen im Ausland mißbrauchte, war Violinist in der Esterházy'schen Kapelle von 1787—90. (Derselbe ist nicht zu verwechseln mit dem später zu nennenden Großhändler gleichen Namens.)

In der Chronik wurde schon darauf hingewiesen daß die Componisten, wenn sie ein Werk an eine bestimmte Firma verkauften, in vorhinein auswärtige Verleger von dem Erscheinen desselben benachrichtigten, die dann trachteten, dasselbe so bald als möglich zu erhalten, um dann mit dem Originalverleger concurriren zu können; sie abonnirten sogar darauf unter der Bedingung, die ersten Abdrücke zu erhalten, ehe noch das Werk

2 Johann Georg Augusti war Vice-Bürgermeister des Civil- und Criminal-Senates von 1788 bis 1801. (Siehe C. Weiß, Geschichte der Stadt Wien Bd II. S. 399.)

öffentlich ausgegeben und angezeigt wurde. Daher entstanden die Verdrießlichkeiten, die Haydn auch mit Artaria hatte, im Fall dieser mit der Versendung zögerte oder ein Werk zu früh anzeigte. Hummel in Berlin, Forster, Longman in London, Rabermann, Willmann, Sieber in Paris, Boßler in Speyer kommen hier wiederholt zur Sprache. Haydn schreibt Artaria gradezu bei Gelegenheit der Übersendung von Quartetten an Forster: „mir kan niemand verargen, daß, wan die Stücke gestochen sind, ich selbst noch trachte einigen gewinst zu erhalten, weil ich für meine werke nicht hinlänglich bezahlt bin, und weil ich eher ein Recht dazu habe als die übrigen Unterhändler. Hinführo werden Sie, mit dem Accord zwischen uns behutsamer und schriftlich, ich aber für genugsame Bezahlung zu sorgen haben". Daß Artaria sich später das alleinige Eigenthumsrecht durch Vollmacht zu sichern wußte, sahen wir schon früher und werden später nochmals solcher Fälle begegnen.

Das erste Werk, das Haydn bei Artaria verlegte, waren 6 Sonaten für Clavier (Verlagsnummer 7). „Sollten sie einen nutzbahren abgang haben, so wird mich derselbe künftighin durch mehrere arbeiten überzeugen". Es folgten dann 6 Divertimenti (Verlagsn. 15); die ersten 12 Lieder (Verlagsn. 20); 6 Quartette (26 u. 27); 6 Symphonien, oder richtiger Ouverturen (33) ꝛc.

Die erstgenannten 6 Clavier-Sonaten (f. 16—20, 3), widmete Artaria den Schwestern Franziska und Marianne v. Auenbrugger, Töchter des rühmlich bekannten Arztes und musikalischen Schriftstellers Leopold v. Auenbrugger aus Graz, dessen kunstsinnige Familie auch von Mozart (1773) und von Nicolai (1781) besucht wurde. Franziska wird schon 1766 zu den nennenswerthen Clavierspielerinnen Wiens gezählt.[1] Nicolai[2] sagt von ihr, sie spiele meisterhaft auf dem Clavier und singe mit reiner Intonation und wahrem Affect; ihre Stimme sei ein tiefer Sopran. Zinzendorf hörte sie 1782 bei Fürst Adam Auersperg die Rolle des Renaud in Righini's „Armida" singen (S. 162). Noch 1796 rühmt Schönfeld Stimme und Gesang der nunmehrigen Freiin von Zois. Marianne, die jüngere liebenswürdige Schwester fand Nicolai schon sehr leidend. Sie starb bald

1 Hiller's Wöchentl. Nachrichten, 13. Stück.
2 Nicolai, Reise IV. S. 554.

darauf, am 25. Aug. 1782, im 23. Lebensjahre an der Abzehrung. Salieri, ihr Lehrer in Contrapunct, gab dann eine Clavierſonate von ihr »*primo et ultimo di Lei prodotto*« mit einer Ode bei Artaria heraus, die er als „Freund und Bewunderer ihres ſeltenen Talentes" in Muſik geſetzt hatte. Somit werden wir es erklärlich finden daß auch Haydn mit ungewöhnlicher Bewunderung von den Schweſtern an Artaria ſchreibt: „Der Beyfall deren Freilen v. Auenbrugger iſt mir der allerwichtigſte, indem Ihre Spielarth und die ächte einſicht in die Tonkunſt den größten Meiſtern gleichkommt: Beede verdienten durch öffentliche Blätter in ganz Europa bekannt gemacht zu werden". Und wenn er vordem ſagt: „übrigens hoffe ich mir mit dieſer Arbeith wenigſtens bey der einſichtsvollen weld Ehre zu machen", ſo geſteht er ſelbſt, daß er ſich beſondere Mühe gegeben. Auch ſuchte er der Sammlung durch eine aparte Idee einen gewiſſen Reiz zu verleihen, wobei er es jedoch für gerathen fand „um der Critic einiger Witzlinge auszuweichen". Artaria aufzufordern, „auf der andern Seite des Titelblats folgendes unterſtrichene beyzudrucken:

»*Avertissement.*

Es ſind unter dieſen 6 Sonaten zwey einzelne Stücke, in welchen ſich etwelche Täcte einerley Idee zeigen: der Verfaſſer hat dieſes um den Unterſchied der Ausführung mit Vorbedacht gethan.

Dan ganz natürlich hätte ich ſtatt dieſen Hundert andere Ideen nehmen können; damit aber dem ganzen werke wegen einer vorbedachten Kleinigkeit (welche die Herrn Critiker und beſonders meine Feinde auf der üblen ſeite nehmen könnten) kein Tadel ausgeſetzt werden kan, derohalben glaube ich dieſes *avertissement*, oder ſo etwas dergleichen beyzufügen, indem es ſonſt dem abgang hinderlich ſeyn könnte. ich unterwerfe mich hierinfalls der einſichtsvollen meynung beeder Freilen v. Auenbrugger, an welche mein gehorſambſter Handkuß erfolgt".

Die Verlagshandlung glaubte Haydn's Hinweiß in folgender beſtimmterer Form wiedergeben zu müſſen:

Avertimento.

Tra queste sei Sonate vi si trovano due Pezzi che cominciano con alcune battute dell' istesso sentimento, cioè l'Allegro scherzando della Sonata No. II, e l'Allegro con brio della Sonata No. V. L'Autore previene

averlo fatto a bella posta, congiando però in ogn'una di esse la Continuazione del Sentimento medesimo.[3]

In dieses Jahr fallen die letzten kleineren Kirchencompositionen aus dieser Zeit (n. 20. 21). Faßt man diese seit 1771 entstandenen Stücke dieser Gattung zusammen, so ergiebt sich, im Vergleich zu den früheren, ein unleugbarer Fortschritt. Alles ist compacter und drängt den späteren großen Aufgaben zu. Kaum eine dieser Nummern zeugt von dem früheren, oft so sichtbar lästigen Zwang. Reichthum der Erfindung, Frische, feste Gliederung, Wohllaut und wirkungsvolle Stimmführung ist ihnen Allen eigen. Fortan tritt auf diesem Gebiete eine längere Pause ein. Erst die 90er Jahre bringen noch einige und zwar der gediegensten Compositionen dieser Richtung.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

2 Violoncellconcerte (e. 7. 8) in Abschrift erschienen.
1 Flötenconcert (e. 10) ditto.

Über den bisherigen Engkreis hinaus sehen wir Haydn's Ruf nun immer weitere Dimensionen annehmen. Die kaum erwähnten Namen führen uns nach Frankreich und England. In einem Briefe an Artaria (27. Mai 1781) gedenkt Haydn zum erstenmale seiner Verbindung mit Paris. Wir lesen: „*Monsieur* Le Gros, *Directeur* vom *Concert spirituel* schrieb mir ungemein viel schönes von meinem *Stabat mater*, so albort 4 mahl mit größtem beyfall producirt wurde; die Herren batten um die erlaubnuß dasselbe stechen zu lassen. Sie machten mir den antrag, alle meine zukünftigen werke zu meinem nahmhaften besten stechen zu lassen, und sie wunderten sich sehr, daß ich in der Singcomposition so ausnehmend gefällig wäre; ich aber wunderte mich gar nicht, indem sie noch nichts gehört haben; wan sie erst meine Operette *L'Isola disabitata* und meine letzt verfaßte Opera *La fedelta premiata* hören wurden: dan ich versichere, daß der-

3 Nachricht. Unter diesen Sonaten befinden sich 2 Stücke, welche mit dem gleichen Gedanken beginnen, nämlich das Allo scherz. der Sonate II. und das Allo con brio der Son. V. Der Verfasser bemerkt im Voraus, dies absichtlich gethan zu haben, verändert jedoch in jedem Satze die Fortsetzung desselben Gedankens.

gleichen arbeith in Paris noch nicht iſt gehört worden und vielleicht eben ſo wenig in Wienn; mein unglück iſt nur mein aufenthalt auf dem laude".

Le Gros,[1] dem es ſtets darum zu thun war, für ſeine Concerte die erſten Künſtler zu gewinnen, hatte ſich offenbar auch an Haydn gewendet.[2] Welchen Erfolg die Aufforderung hatte, werden wir gleich ſehen; zuvor aber wird es nöthig ſein, das dortige Terrain kennen zu lernen. Die *Concerts spirituels*, im J. 1725 durch Philidor gegründet, wurden im Schweizerſaal der Tuilerien an ſolchen Tagen abgehalten, an denen keine Oper ſein durfte. Jährlich fanden 24 ſtatt; zur Aufführung kamen Inſtrumentalſtücke und kirchliche Vocalcompoſitionen für Solo und für Chor. Le Gros war in der Reihenfolge der 8te Dirigent. Zu den Verdienſten, welche dieſe Concerte[3] zur Förderung der Tonkunſt überhaupt in Paris beitrugen, zählte auch ihr aneiferndes Beiſpiel zur Gründung ähnlicher Unternehmungen. So entſtanden in 1770 die Liebhaber-Concerte (*Conc. des amateurs*) durch d'Ogni und Delahaye mit Goſſec als Dirigent und dem bekannten Chevalier St. Georges als Solo-Violiniſt. Als die Geſellſchaft 1780 in die Galerie *Henry III.* überſiedelte, nahm ſie den Titel *Concert de la Loge Olympique* an und ihr Orcheſter beſtand aus den zur Zeit beſten Künſtlern. Ein Jahr zuvor wurden erſt Haydn's Symphonien durch den Violiniſten Fontesli in Frankreich eingeführt.[4] So groß war ihr Erfolg daß er die Directoren im J. 1784 ermuthigte Haydn aufzufordern, eigens für dieſe Concerte 6 Symphonien (n. 52—57) zu componiren, welche in Paris unter dem ſpeciellen Titel *Répertoire de la Loge Olympique* veröffentlicht wurden.[5] (Es war in

1 Le Gros, geb. zu Monamptenil 1739, geſt. zu La Rochelle 1793, war Sänger der großen Oper in Paris und ſeit 1777 Director der concerts ſpirituels bis zu deren Auflöſung in 1791.

2 Mozart componirte für dieſe Concerte die dreiſätzige Symphonie in D. (Köchel, Nr. 297).

3 Sie gingen in 1791 ein, wurden aber 1805 erneuert. Ihnen reihten ſich die in 1828 unter Habeneck entſtandenen noch heute blühenden *Concerts du Conservatoire* an.

4 Nach Fétis ſchon 1770 durch den Verleger Sieber in den *Conc. des Amateurs*.

5 *Grove, Dictionary of Music and Musicians, vol. I p. 388.* Siehe auch *Fétis, Curiosités hist. de la mus.* p. 332 ff.

diesen Concerten, wo Cherubini zum erstenmale ein Werk von Haydn hörte und davon so mächtig ergriffen wurde, daß er ihn fortan wie einen Vater verehrte.) Haydn übergab seine Partitur einem Wiener Banquier, der beauftragt war, ihm das ausbedungene Honorar von 600 Francs auszuzahlen. Nach Aufführung der Symphonien verkauften die Directoren das Verlagsrecht um 1000 oder 1200 Francs und schickten Haydn auch diese Summe als Zeichen ihrer Verehrung.[6]

Jene Symphonien bildeten fortan den Grundstock der Pariser Programme und wurden auch in Wien rasch bekannt. Weitere Verbindungen ging Haydn mit den Musikalienhändlern Nadermann, Willman und Sieber ein. Nadermann kaufte 1783 drei Symphonien und im nächsten Jahre erbietet sich Haydn „abermals drei ganz neue, sehr fleißig bearbeitete Symphonien, sauber und correct geschrieben, für 15 Ducaten bis Ende November einzureichen" und im Fall der Annahme das von ihm „verlangte Clavierstück bei erster Gelegenheit zu übermachen". In demselben Jahre hatte Willmann wegen Quartette mit Haydn unterhandelt und ihm mit der Pränumeration 100 Ducaten versprochen, wogegen aber Haydn Artaria den Vorzug ließ, obwohl mit nur 300 Gulden. In 1789 spricht Haydn von Symphonien, bei Sieber gestochen, der in rascher Folge deren 63 in Auflagstimmen herausgab.[7] Später gab Le Duc, Nachfolger des Lachevardière, die bekannte Sammlung von 26 Symphonien in Partitur heraus, womit er die Deutschen überholte. Wie rasch sich die Pariser Verleger der ersten Quartette Haydn's bemächtigten und in Stich herausgaben, sahen wir schon früher (I. S. 333).

Haydn's Ruf stand in Paris bald so hoch daß man, um Werke wenig bekannter Componisten gangbar zu machen, seinen Namen selbst mißbrauchte. So erzählt Gyrowetz in seiner Selbstbiographie (S. 45), daß er in Paris dem Orchester in der Probe seine Symphonien vorlegte und eine derselben mit Befremden aufgenommen wurde, da sie bereits als eine *Favorit-Pièce* von Haydn bekannt war. Gyrowetz konnte zwar seine Autorschaft nachweisen, allein der Irrthum war nicht mehr zu

6 *Fétis, Curios. hist.* p. 334.

7 *Delderez, Curiosités musicales*, p. 28.

repariren. Er erfuhr dann vom Verleger Schlesinger daß dieser drei Symphonien, als von Haydn componirt, von einem Violinspieler, dem früher genannten Tost angekauft und herausgegeben habe, worunter auch die in Frage stehende gewesen war. — Nach Carpani[8] hatte Haydn ein Jahr zuvor, ehe er die Einladung nach Paris erhielt, von dorther den Auftrag erhalten, eine Vocalcomposition zu schreiben im Stile Lulli's oder Rameau's, von welchen man auch gleich Muster beigelegt hatte. Sie wanderten natürlich zurück mit der Erklärung, wenn man etwas nach der Manier von Lulli oder Rameau verlange, möge man sich an diese selbst oder an ihre Schüler wenden; Haydn aber vermöge leider nur Haydn'sche Musik zu schreiben. —

Im August 1781 trat Haydn durch Vermittlung des englischen Gesandten in Wien, General Chs. Jerningham, in geschäftliche Verbindung mit William Forster in London, dem berühmten Geigenmacher, der sich nun auch mit Musikalienverlag abgab. Haydn's Name erscheint in englischen Zeitungen zuerst im J. 1765 (Ankündigung seiner ersten in Amsterdam gedruckten Quartette).[1] In den 70er Jahren wurden seine Symphonien in den Concerten von J. C. Bach und Abel und in jener der Virtuosen Punto, Eichner und Lidl aufgeführt. Forster veröffentlichte 129 Werke von Haydn und zahlte, im Hinblick daß dieselben meistens schon in Wien und Paris gedruckt waren, anständige Honorare z. B. 20 Guineen für 6 Quartette (*en régard au contrat*); 70 Pfund Sterling für 20 verschiedene Compositionen. Die Symphonien sandte Haydn nicht in Partitur sondern in den einzelnen geschriebenen Auflagstimmen; Sendungen dieser Art betrugen bis über 2 Pfd. Stlg. an porto. Auf Forster folgten Longman und Broderip, die am 1. Januar 1788 in der an diesem Tage zum erstenmale erschienenen *Times*[2] 3 dem Prinzen von Wales gewidmete Symphonien (op. 51) und die 7 Worte (als Quartett arrangirt) ankündigten. Verdrießlichkeiten gab es auch hier mit den beiden Firmen. Seinen „allerliebsten" Monsieur Forster wußte Haydn aber immer wieder

8 *Le Haydine*, p. 222.

1 Pohl, Haydn in London, S. 89 f.

2 *The Times, or daily Universal Register, printed logographically. 3 d.* Es war eine Fortsetzung des am 13. Jan. 1785 eingegangenen *London Daily Universal Register. (The fourth Estate, by F. Knight Hunt. 1850.)*

freundlich zu ſtimmen. „Ich bin zu ehrlich und rechtſchaffen (ſchreibt Haydn), als daß ich Sie kränken oder Ihnen ſchädlich ſein ſolle". Einmal aber hatte Haydn aus Verſehen einige Werke zweimal verkauft, was ihm bei ſeinem Beſuche in London eine Vorladung vor Gericht und Erlag einer Geldſtrafe zuzog.[3]

Vergebens ſuchte Lord Abingdon ſchon im Jahre 1783 Haydn zu bewegen, die Direction der damals gegründeten *Profeſſional*- (Fachmuſiker-) Concerte zu übernehmen. Er ſchlug die Bitte ab, machte ſich aber anheiſchig, alles zu componiren, was man wünſchte, wenn man ihm die Summe von 500 Pfd. Stlg. geben wolle. So eröffnete denn Wilhelm Cramer als Dirigent das erſte der genannten Concerte (19. Febr.) und zwar mit einer Symphonie von Haydn. Auch die *Nobility* (Adels-) Concerte brachten ſeine Symphonien und führten ſein *Stabat mater* auf. Kein Virtuoſe durfte es unterlaſſen, ſein Programm mit Haydn's Namen zu ſchmücken; ſeine Quartette aber wurden ſelbſt im Muſikzimmer des Prinzen von Wales geſpielt, wobei der Prinz die Celloſtimme übernahm. Man beabſichtigte ſogar, um ſowohl den Namen Haydn zu verewigen als auch einen Beweis zu liefern, wie hoch der Engländer an Ausländern Kunſt und Genie ſchätze, Haydn ein Monument in der Weſtminſter-Abtei zu errichten, die feierliche Aufſtellung aber ſo lange zu verſchieben, bis er ſelbſt, von der engliſchen Nation eingeladen, in London eintreffen würde.[4] Als der Concert-Unternehmer Salomon immer energiſcher den Fachmuſikern entgegen trat, wendete auch er ſich an Haydn aber ohne Erfolg. Um ſo drängender wurde die Gegenpartei mit Cramer an der Spitze und faſt ſchien es dieſer glücken zu wollen, was wir aus einem Briefe Haydn's an Forſter erſehen, nach welchem es ſich nur um eine Antwort von Cramer handelte, um Haydn für London zu beſtimmen, wo ihm Forſter bereits ein Quartier offerirt hatte. Der Opernunternehmer Gallini mochte damals ebenfalls auf Haydn gerechnet haben, denn Haydn ſchrieb ihm im Juli 1787 einen Brief, ſeine Forderungen für Opern betreffend.[5] Daß ſchließlich Salomon Sieger blieb, iſt bekannt. —

3 Pohl, Haydn in London, S. 93 f.

4 Cramer's Mag. d. Muſik. 1784, S. 194. Wienerblättchen 1784, 1. Juni.

5 Dieſer in ital. Sprache geſchriebene Brief, 2 Seiten umfaſſend, wurde im Juli 1872 in London in einer Auction verkauft.

Außer in Frankreich und England ſtand Haydn's Name auch in Spanien ſchon jetzt in hoher Achtung. Hier hatte ihn der Dichter Yriarte[1] in einem, 1779 in Madrid erſchienenen didaktiſchen Gedicht *La Música*[2] gefeiert. Dieſes mit 6 allegoriſchen Kupfern gezierte Werk beſingt in fünf gehaltreichen Geſängen mit poetiſcher Weihe die Tonkunſt in ihrem ganzen Umfang. Der letzte Geſang rühmt den Werth der Muſik bei Privat- und öffentlichen Feſten, den Einfluß muſikaliſcher Geſellſchaften und preißt namentlich die Inſtrumentalmuſik der Deutſchen und ihre Componiſten und insbeſondere Haydn wegen der Eigenthümlichkeit und Neuheit der Erfindung in folgenden Verſen:[3]

Dir, wunderbarer Haydn, Dir allein
Verlieh die reizende Camoene
Die Kunſt ſtets neu und immer reich zu ſein.
Dir lieh ſie jene Zaubertöne
Die in das Ohr voll Überraſchung ſchallen,
So oft erwiedert immer noch gefallen.

Viel eher wird der Beifall ſich verlieren
Der ſchönſten Töne, die die Herzen rühren,
Als Deine ſo erleſ'nen Melodien,
Durch Ausdruck, Kraft und edlen Styl
Bewundernswerth, ſich dem Gefühl
Der Welt und ihrer Dankbarkeit entziehen. —
Umringen gleich Dich in den neuern Zeiten
So manche Meiſter hochgeehrt,
Muß doch verherrlichend Deiner Muſe Werth
Weithin und glänzend Deutſchlands Ruhm verbreiten.

Hier in Madrid, o Hoher! herrſchet Deine
Muſik im ſtill ſich übenden Vereine,
Und Deine Kunſt iſt unſrer Liebe Lohn;
Mit heilgem Lobe krönt Dich täglich ſchon
Der Beifall, der Dir laut entgegenſchallt,
Vom Strand des Manzanares wiederhallt. —

---

1 *Don Thomas de Yriarte*, geb. 18. Sept. 1750 zu Orotava auf der Inſel Teneriffa, geſt. zu Puerto de Sancta Maria in Andaluſien.

2 *La Musica, poema por D. Thomas de Yriarte, con superior permiso: en Madrid en la Imprenta Real de la Gazeta. 1779.* 3. Aufl. 1789. Überſetzungen: *La Musique, poëme, traduit par J. B. C. Grainville, et acc. de notes par Langlé. Paris, an VIII. — Music, a didactic Poem, transl. by John Belfour. London 1807. — La Musica, poema, tradotto da Gius. Carlo de Ghisi. Firenze, 1808.*

3 Sólo á tu número, Háyden prodigioso,
Las Musas concedieron esta gracia

Auch von anderer Seite wurde Haydn von Spanien aus gehuldigt. Luigi Boccherini damals ſchon hoch geſchätzt durch ſeine Kammermuſik, die ſich durch Gründlichkeit, melodiſche, leicht fließende, nur häufig allzu weiche Schreibweiſe auszeichnete,[4] ſtand zur Zeit in lebhaftem Verkehr mit Artaria, bei dem er mehrere Werke[5] verlegte. In einem ſeiner Briefe an Artaria (dat. Arenas, Febr. 1781) bittet er die Verleger, an Sigr. Giuſeppe Haidn, der ihnen wahrſcheinlich bekannt ſein wird, in ſeinem Namen zu ſchreiben, daß er einer der leidenſchaftlichſten Schätzer und Bewunderer ſeines Genius und ſeiner muſikaliſchen Werke ſei, die in hohem Grade jene Auszeichnung verdienen, die ihnen zu Theil wird.[6] Artaria ſchickte den Brief an Haydn, der auch zu ſchreiben

---

De ser tan nuevo siempre, y tan copioso,
Que la curiosidad nunca se sacia
De tus obras mil veces repetidas.
Antes serán los hombres insensibles
Del canto á los hechizos apacibles,
Que dexen de aplaudir las escogidas
Cláusulas, la expresion, y la nobleza
De tu modulacion, ó la estra ñeza
De tus doctas y harmónicas salidas.
Y aunque á tu lado en esta edad numeras
Tantos y tan famosos Compatriotas,
Tú solo por la Música pudieras
Dar entre las naciones
Vecinas, ó remotas
Honor á las Germánicas regiones.
Tiempo há que en sus privadas Academias
Madrid á tus escritos se aficiona,
Y tú amor con tu enseñanza premias;
Miéntras él cada dia
Con la inmortal encina te corona
Que en sus orillas Manzanáres cria.

4 Puppo, Violiniſt und Orcheſterdirecter in Neapel, nannte Boccherini „die Frau Haydn's", damit treffend den beiderſeitigen Charakter ihrer Compoſitionen bezeichnend.

5 Die erſten bei Artaria verlegten Werke waren: 6 Quartette, *Baron du Beine* gew. op. 18; 6 ditto, op. 23; Concert für Violoncell, op. 34; 6 Trios für 2 Violinen und Baß op. 37.

6 *Spero mi faranno un favore, che io stimerò molto se ad è che se alcuno di lor Sig^ri (come è probabile) conoscesse il Sigr. Giuseppe Haidn, scrittore da me, e da tutti apprezzato al Maggior segno, gli offra i miei rispetti, dicendoli che sono uno de i suoi più appassionati stimatori,*

beabsichtigte und sich deshalb erkundigte wo dieser Ort Arenas [Provinz Santander] läge, kam aber nicht dazu und bat Artaria, bei gelegener Zeit demselben seinen „ergebensten Respect" auszudrücken.

Noch eine Auszeichnung empfing Haydn in dieser Zeit aus Spanien: der König (Karl III., gest. 1788) verehrte ihm „für einige überschickte Musikalien" eine goldene mit Brillanten besetzte Tabatière und zwar in der schmeichelhaftesten Art, indem der am kaiserl. Hofe accreditirte k. spanische Legationssecretär auf ausdrücklichen Befehl seines Monarchen das Geschenk unter Versicherung der steten vorzüglichen Gewogenheit des Königs Haydn persönlich in Esterház überreichte und über den Empfang nach Hofe berichten mußte.[7] — Endlich noch hatte Haydn nebst der bekannten Kirchencomposition „Die sieben Worte Christi am Kreuze", die bei ihm im J. 1785 für Cadix bestellt wurde, damals noch eine kleinere Arbeit zu liefern, deren er in einem Briefe (5. April) an Artaria erwähnt: „jene Quartette so ich dermahlen in der arbeith habe, und die helffte fertig, sind ganz klein, und nur mit 3 Stück, sie gehören nach spanien".

Nach so vielen Zeichen der Anerkennung vom Auslande traf es sich gut, daß man zu gleicher Zeit auch in der Heimat Haydn eine Auszeichnung zutheil werden ließ. Im Juli dieses Jahres kündigten Artaria & Co. in der Wiener Zeitung an, daß sie in der Herausgabe ihrer großen Porträt-Sammlung von Monarchen und hohen Fürsten, Helden, Ministern, Gelehrten und vorzüglichen Künstlern dieser Zeiten, hauptsächlich aber von Personen des Vaterlandes fortfahren werden. Den Anfang hatten die Porträte der verstorbenen Kaiserin, Kaiser Joseph, Erzherzog Maximilian, Feldmarschall Graf von Lascy, Freiherr von Loudon, Feldmarschall-Lieutenant Graf v. Wurmser gemacht. Als Fortsetzung sollten nur die Porträte von dem gefeierten Dichter Michael Denis[1] und von Joseph Haydn folgen. Haydn wurde

e ammiratari insieme del suo Genio, e Musicali componimenti dei quali qui si fà tutto quel apprezzo, che in rigor di Giustizia si marritano.

7 Wiener Zeitung 1781. Nr. 90.

1 Michael Denis, geb. 1729 zu Schärding, gest. 1800, 29. Sept. in Wien als Hofrath und Custos der Hofbibliothek.

von J. E. Mansfeld[2] gestochen und trägt als Unterschrift die Horaz'schen Worte:

Blandus auritas fidibus canores ducere quercus.[3]

Haydn war somit als Mann des Tages mitten hineingestellt unter die ausgezeichnetsten Männer seiner Zeit. Er dankte Artaria für die überschickten Exemplare, „ob aber solche abgehen? ist eine Neugierde, durch jene, so Sie mir überschickten, hatten bishero Bildhauer und Vergolder gewinnst". Doch waren der Fürst und Haydn von der Ausführung erfreut und Letzterer bittet Artaria, ihn, wenn er nach Wien kommt „bey dem so verdienstvollen Herrn von Mansfeld aufzuführen". —

Dem Porträt von Mansfeld ging, soviel bis jetzt bekannt ist, nur ein einziges aus jüngeren Jahren voraus. Es ist um 1770 von Lorenz Gutenbrunn auf Holz gemalt und stellt Haydn im Begriff zu componiren in stehender halber Figur dar, die linke Hand auf den Tasten eines Claviers ruhend, die rechte erhobene Hand eine Feder haltend. Es existirt von diesem Bilde ein unbedeutender Kupferstich und eine hübsche aber nicht ganz getreue Lithographie von Schiavonetti. — Das diesem Bande beigegebene Porträt fällt in die zweite Hälfte der 80er Jahre. Das Original in Miniatur, dem auch eine Haarlocke von Haydn beigefügt ist, ist in Aquarell auf Elfenbein gemalt und war ehedem im Besitz der Frau Josefa Freiin von Erggelet geb. von Henikstein, die es aus Haydn's eigener Hand empfing. Es blieb im Besitz dieser Familie, bis es im J. 1878 Frau Pauline Freiin

---

2 Joh. Ernst Mansfeld, geb. zu Prag 1738, 14. Juli, gest. zu Wien 1796, 22. Febr., Zögling der k. k. Akademie der bild. Künste, k. k. Stempelgraveur a. d. Schule des J. M. Schmuzer. Von ihm existiren auch verzüglich gestochene Porträte von Metastasio, Sir Robert Murray Keith (großbr. Gesandter in Wien), Joh. Thomas v. Trattnern, obige Grafen Hadik und Lascy ꝛc. Ein zweiter Mansfeld, Joh. Georg, war k. k. Hof-Antikencabinet-Zeichner, Kupferstecher und Inhaber einer Schriftgießerei; er war zu Wien geboren 1763 und starb daselbst 1817. Von J. G. Mansfeld *le jeune* existirt Mozart's Porträt, Brustbild in Profil nach Posch, Artaria 1789.

3 Vollständiger:

Tibi, qui potuit
Blandus auritas fidibus canoris
Ducere quercus
In amicitiae tesseram.

von Weckbecker (geb. Freiin v. Erggelet) dem Museum der Ge-Gesellschaft der Musikfreunde in Wien als Geschenk überließ.

Für den Herbst erwartete Kaiser Joseph hohe Gäste: den russischen Großfürsten Paul[1] mit Gemalin, Herzog Fr. Eugen von Würtemberg mit Gemalin, begleitet von Prinz Ferdinand und Prinzessin Elisabeth von Würtemberg. Die Großfürstin Maria Feodorowna (geb. Prinzessin von Würtemberg und Schwester der Elisabeth), vermählt seit 18. Oct. 1776,[2] wird von der Wiener Zeitung als eine „vorzügliche Schönheit" geschildert. Die hohe Frau nahm lebhaftes Interesse an Wissenschaft und Kunst und liebte und pflegte namentlich die Musik, während ihr Gemal einen regen Forschungsgeist bekundete. Die damals 15 jährige Prinzessin Elisabeth war die erklärte Braut des Erzherzogs Franz (nachmaligen Kaiser), dem sie am 8. Jan. 1788 angetraut wurde. Sie kam im Oct. 1782 wieder nach Wien, wohnte im Belvedere und empfing im angrenzenden Kloster der Salesianerinnen die Vollendung ihrer Erziehung. Mozart hatte vergebens gehofft, ihr Musiklehrer zu werden; im Gesang wählte der Kaiser statt seiner Salieri („denn bei ihm ist nichts als Salieri"), im Clavier wurde ihm Georg Summer, ein wenig bekannter Lehrer (später Hoforganist) vorgezogen.[3] Kaiser Joseph zeigte sich der Prinzessin sehr zugethan und war selbst, wie alle Welt sagte, ihr zu Liebe den Eltern entgegen gefahren; that gar zärtlich mit ihr, „küßte ihr unaufhörlich die Hände, eine nach der andern und öfters beide zugleich". Ihre Eltern reisten als Graf und Gräfin von Gröningen, das großfürstliche Paar als Graf und Gräfin von Norden. Erstere waren am 10. Nov. angekommen. Am 16. Nov. gab ihnen Erzherzog Maximilian eine Musik bei sich, zu der auch Mozart geladen war und sich als Clavierspieler producirte. Am 22. Nov. traf das russische Paar ein und nun folgten eine Reihe wissenschaftlicher Besichtigungen, gesellschaftlicher Unterhaltungen und Theaterbesuche. Da man auf den hohen Besuch schon im Sommer vorbereitet war und derselbe

1 Er bestieg nach dem am 7. Nov. 1796 erfolgten Tode der Kaiserin Katharina als Paul II. den russischen Thron und starb am 11. März 1801 eines gewaltsamen Todes.

2 Des Großfürsten erste Frau, gest. 26. April 1776, war eine Prinzessin Wilhelmine von Hessen-Darmstadt.

3 Mozart's Briefe 1781 Aug. — Dec. — Jahn, Mozart I. 634 ff.

anfangs früher erwartet wurde, ſchrieb Mozart über Hals und Kopf an ſeiner „Entführung“, in der Hoffnung, vor dem hohen Paar mit etwas Neuem auftreten zu können. Dann hoffte er wieder, bei dieſer Gelegenheit ſeinen „Idomeneo“ in neuer Bearbeitung vorführen zu können. Da man aber ſchon zwei Opern von Gluck („Alceſte“ ital., „Iphigenie auf Tauris“ deutſch) beſtimmt hatte, ſo wäre eine dritte für die Sänger zu viel geweſen und ſo mußte Mozart auch hier zurücktreten. Im Grunde verſtand ſich der Kaiſer ſelbſt nur ungern zu Gluck, denn von Herzen war er ſeiner Muſe nicht ſonderlich gewogen, ſo wenig wie der Bernasconi, Gluck's Lieblings-Sängerin, die auf ein Jahr mit 500 Ducaten engagirt war, dem Kaiſer förmlich aufgedrungen wurde und nun doch beſchäftigt werden mußte. Mit Mühe gelang es auch, ein Ballet zu Stande zu bringen, da daſſelbe nach Noverre's Abgang aufgelöſt worden war. Als Balletmeiſter wurde nun Crux auf kurze Zeit engagirt.

Sonntag den 25. Nov. gab der Kaiſer in Schönbrunn ein großes Feſt, dem die großfürſtlichen und herzoglichen Gäſte und Erzherzog Maximilian beiwohnten. Aufgeführt wurde im Schloßtheater Gluck's »*Alceste*« in italieniſcher Sprache; dann folgte ein maskirter Ball, zu dem 3—4000 Perſonen geladen waren. Man tanzte in mehreren Sälen Quadrille und andere Tänze in römiſcher Tracht, in ungariſcher Nationaltracht (mit der eigenen Landesmuſik), in tartariſcher-, Matroſen- und ſogenannten Straßburger Tracht; den Beſchluß machte ein glänzendes Souper. — »*Alceste*« wurde am 3. 13. und 19. Dec. im National-Hoftheater in Gegenwart der Gäſte wiederholt; dieſelben beſuchten ferner Gluck's „Iphigenie auf Tauris“ (27. Nov., 9. Dec.), „die Pilgrimme von Mekka“ (5. Dec.); »*Orfeo*« (ital., 31. Dec.), das beliebte Singſpiel „die ſchöne Wienerin“ (Muſik von Umlauf), „Medea“ (von Benda), „die eingebildeten Philoſophen“ (von Paiſiello). — Am 14. Dec. wurden die Schauſpieler von dem kaum erſt (20. Oct.) eröffneten Leopoldſtädter Theater und die franzöſiſche Geſellſchaft vom Kärnthnerthor-Theater nach Schönbrunn berufen, wo ſie nach der Tafel Luſtſpiele aufführten. — Am 22. und 23. Dec. beſuchte der Kaiſer mit der Gräfin von Norden, Graf von Gröningen und Erzherzog Maximilian die jährliche

1 Wiener Zeitung Nr. 95.

Akademie der Tonkünſtler-Societät im Kärnthnerthor-Theater. Man hatte beabſichtigt, Haydn's ſeit 1775 nicht mehr gehörtes Oratorium „Tobias" aufzuführen, wählte aber dafür Haſſe's *»Sta. Elena al Calvario«*. Die für die Societät wenig ſchmeichelhafte Abänderung haben wir früher (S. 86) kennen lernen.

Am 21. December wohnte die Gräfin von Norden dem vom Kaiſer in ſeinem Salon veranſtalteten Wettkampf zwiſchen Mozart und Clementi bei. Mozart beſchreibt denſelben ſeinem Vater (16. Jan. 1782): „Der Kaiſer that (nachdem wir uns genug Complimente machten) den Ausſpruch, daß er zu ſpielen anfangen ſollte. *»La santa chiesa Catolica«*, ſagte er, weil Clementi ein Römer iſt. — Er präludirte und ſpielte eine Sonate, — dann ſagte der Kaiſer zu mir *allons* drauf los. — Ich präludirte auch und ſpielte Variationen, — dann gab die Großfürſtin Sonaten von Paeſiello her (miſerable von ſeiner Hand geſchrieben) daraus mußte ich die Allegro und er die Andante und Rondo ſpielen. — Dann nahmen wir ein Thema daraus und führten es auf 2 Pianoforte aus." Mozart ſagt dann noch daß der Kaiſer ſehr gnädig und, wie er aus ſehr guter Quelle erfuhr, recht zufrieden mit ihm war. Er ſchickte ihm auch nach der Production 50 Ducaten „welche ich dermalen recht nöthig brauche".

Dienſtag den 25. Dec., am erſten Weihnachtstag, ſpeiſte der Kaiſer mit den hohen Herrſchaften und wohnte Abends mit ihnen einem, in den Gemächern der Gräfin von Norden veranſtalteten großen Concerte bei. Es wirkten die vorzüglichſten in Wien anweſenden Künſtler beiderlei Geſchlechtes in dieſem Concerte mit, von dem die Wiener Zeitung etwas unklar ſagt „daß es den fürſtl. Eſterházy'ſchen Kapellmeiſter, den berühmten Herrn Joſeph Haydn zum Verfaſſer hatte", was faſt vermuthen läßt, daß, wenn nicht alle ſo doch die meiſten Compoſitionen von Haydn waren. Das von ihm aufgelegte Streichquartett wurde von dem uns bekannten Luigi Tomaſini aus Eſterház und von den Wiener Künſtlern Aſpelmayer, Huber und Weigl geſpielt und von der hohen Geſellſchaft „mit gnädigſten Beifall beehrt". Haydn „als Compoſitor" erhielt eine prächtige emaillirte mit Brillanten beſetzte goldene Doſe und jeder der genannten Herren eine goldene Tabatière. Während ihrer Anweſenheit in Wien hatte die Großfürſtin auch einige Muſik-Lectionen bei Haydn genommen und das Intereſſe das ſie ihm erwieß, ließ bei ihm

eine so wohlthuende Erinnerung zurück daß er im Jahre 1802 der nun verwittweten Kaiserin ein Exemplar seiner 3 und 4stimmigen Gesänge, auf welche er selber großen Werth legte, übersandte und dafür mit einem Dankschreiben, in dem sie jener Musik-Lectionen gedachte, und einem kostbaren Ring beehrt wurde.

Wenn sich auch der Großfürst nicht in gleichem Maße für Musik interessirt haben mag, konnte er sich doch rühmen daß ihn der Kaiser einer besonderen Werthschätzung würdigte, indem er ihn bei Besichtigung seiner Musik-Bibliothek auch auf die eigens für ihn von seinem ehemaligen Hofkapellmeister Gaßmann componirten Quartette aufmerksam machte, wobei er mit Wehmuth bemerkte: „Dies sind noch Rosen von meines Gaßmann's Grab". Der Kaiser schätzte denselben bekanntlich sehr hoch. Als sich dessen Frau nach seinem Tode weinend dem Kaiser zu Füßen warf, wurde auch er zu Thränen gerührt und äußerte: „Ich habe nicht nur einen vortrefflichen Künstler sondern auch einen der rechtschaffensten Männer verloren".

Übrigens verging fast kein Tag, wo nicht die hohen Herrschaften es sich angelegen sein ließen, hervorragende Künstler und Gelehrte, wissenschaftliche Sammlungen und Anstalten kennen zu lernen und verlohnt es wohl, sie bei diesen Gängen, die uns einen raschen Einblick in das mannigfach aufstrebende damalige Wien gestatten, zu begleiten. So hören wir von Besuchen bei Gluck und Metastasio; Besichtigungen der Hofbibliothek, des botanischen Gartens, wo der Professor der Chemie und Botanik, Bergrath Niclas Joseph von Jacquin die nöthigen Erläuterungen gab; der Universität, wo die Gäste vom *Rector magnificus* Probst Ignaz Parhamer, vom Universitäts-Kanzler, Graf Edmund Maria v. Arzt und Reichsgrafen Vassegg, den Directoren, Dekanen und Professoren empfangen und in die verschiedenen Hörsäle geleitet wurden. Höchst lehrreich gestaltete sich auch der Besuch der Akademie der bildenden Künste auf der neuen Universität, wo die vornehmsten Meisterstücke der Maler- und Bildhauerkunst vorgewiesen wurden; der Besuch der Sternwarte, wo der Director Abt Maximilian Hell über seine Reise in Lappland berichtete, worauf dann der Kaiser selbst die Stelle des Lehrers übernahm und mit bewunderungswürdiger Einsicht den Gebrauch der vorhandenen herrlichen Instrumente erklärte, besonders jene, welche der Kaiser in diesem Jahre aus dem Museum

des verstorbenen Prinzen Karl von Lothringen hatte übertragen lassen; Besuche des anatomischen und medicinischen Museums, wo Professor Jos. Barth die vornehmsten anatomischen Präparate vorzeigte und die Operation des grauen Staares erklärte; der anatomischen und chemischen Hörsäle, wo Professor v. Jacquin Experimente vornahm; des Bibliothek- und Naturalien-Saales; jener Säle wo unter Leitung des Lehrers Johann Baptist von Hagenauer die antiken und modernen Statuen, Vasen und Ornamente besichtigt wurden. Schließlich wurde noch die Hof-Buchdruckerei des Edlen v. Trattnern in der Josephstadt, die Bilder-Gallerie des Fürsten Liechtenstein und jene im kaiserlichen Belvedere und Hofrath und Leibmedicus Joh. Ingenhouß besucht, der die neuesten Entdeckungen in der Physik erklärte. Auf Befehl des Kaisers erschien auch der Lehrer des Taubstummen-Instituts Dr. Joh. Friedrich Storck, Priester der erzbischöfl. Cur, mit seinen Zöglingen in den Gemächern der Gräfin von Norden und erklärte im Beisein des Kaisers seine Lehrmethode und nahm mit seinen Zöglingen Prüfungen vor.[5]

Am 3. Januar 1782 besuchten Graf und Gräfin von Norden nochmals eine Vorstellung der »*Alceste*« und reisten dann am folgenden Tage nach Italien. Der Kaiser begleitete seine Gäste bis Mürzzuschlag und seine liebenswürdige Aufmerksamkeit erstreckte sich dann noch bis ins Herz von Steiermark, indem er seinen Besuch durch den Grafen Chotek als Reichskommissarius begleiten und auf seine Kosten in Graz im Theater die Aufführung einer *Opera buffa* und einen Ball im Redoutensaal abhalten ließ.[6] —

Im Jahre 1781 erschienen bei Artaria Haydn's erste „XII Lieder für das Clavier, gewidmet aus besonderer Hochachtung und Freundschaft der Freulen Francisca Liebe Edle v. Kreutznern", I. Theil. Das schöne Titelblatt war von dem tüchtigen C. Schütz erfunden und gestochen und auch sonst „alles deutlich und rein gestochen (nicht gedruckt)". Es sind die folgenden Lieder:

1. Das strickende Mädchen (Und hörst du kleine Phillis nicht).
2. Cupido (Weißt du mein kleines Mägdelein).
3. Der erste Kuß (Leiser nannt ich deinen Namen).

5 W. Ztg. 1781. Nov., Dec.
6 W. Ztg. 1782. Nr. 1—9.

4. Eine ſehr gewöhnliche Geſchichte (Philint ſtand jüngſt vor Bawets Thür).
5. Die Verlaſſene (Hör' auf mein armes Herz ſo bang zu ſchlagen).
6. Der Gleichſinn (Seht ich voller Sorg' und Pein).
7. An Iris (Ein Liedchen vom Lieben verlangſt du von mir).
8. An Thyrſis (Eilt ihr Schäfer aus den Gründen).
9. Troſt unglücklicher Liebe (Ihr mißvergnügten Stunden).
10. Die Landluſt (Entfernt von Gram und Sorgen).
11. Liebeslied (So lang, ach! ſchon ſo lang).
12. Die zu ſpäte Ankunft der Mutter (Beſchattet von blühenden Äſten).[1]

Die Dedication nennt uns ein bisher unbekanntes Haus, dem wir weiterhin bei einem zweiten und größeren Werke Haydn's nochmals begegnen werden.

Mit den Liedern trat Haydn mit dem damals in Wien beliebten Componiſten und Hof-Claviermeiſter Joſ. Anton Steffan[2] in die Schranken, der in den Jahren 1778—82 eine „Sammlung deutſcher Lieder für Clavier" in 4 Abtheilungen bei Kurzböck herausgab, von denen ſich die von ihm ſelbſt componirten Abtheilungen (I. II. IV.) durch Einfachheit und Lieblichkeit auszeichnen und ſehr beliebt wurden. Die Texte aus den damals beſten Dichtern lieferte ihm ſein Jugendfreund und Gönner Hofrath v. Greiner, an den ſich auch Haydn wandte und dann deſſen „Gutachten in Betreff des Ausdruckes" einholte. Wieder bittet Haydn um ein zweites Duzend „aber nur gute und mannigfaltige, damit ich dabey eine Wahl habe: dan es fügt ſich, daß mancher Text eine wahre Antipatie wider den Compoſitor oder der Compoſitor wider den Text hat". Haydn fürchtet auch daß eines der bereits fertigen Lieder (Nr. 12) „vielleicht wegen der ſtrengen Cenſur nicht wird erlaubt werden . mir wäre leyd darum, indem ich eine ausnehmend gut paſſende Aria darauf gemacht". Die Sorge war unnöthig; indem die Kritik ſich milde zeigte, eingedenk der eigenen Worte des Dichters: „Es iſt geſchehen"! Im Juni 1781 waren die erſten 12 Lieder fertig und Haydn ſang ſie ſeinem Freunde Abbé Stadler, als dieſer ihn zum erſtenmale in Eſterház beſuchte, ſelbſt am Clavier vor.

---

1 In der neuen Ausgabe bei C. F. Peters, Nr. 1351, her. von Alfred Dörffel ſind aufgenommen: Nr. 3, 5, 6, 7, 8, 10 (bei Peters: Nr. 12, 27, 15, 28, 30, 26).

2 Geboren 1726 zu Kopidlno in Böhmen.

Die Texte von Nr. 4, 8 und 9 wahren schon in der 3. Abtheilung obiger Sammlung deutscher Lieder für das Klavier" von Leopold Hofmann[3] benutzt worden, worüber Haydn an Artaria schreibt: „diese 3 lieder sind von Herrn Capellmeister Hofmann (unter uns) elendig componirt; und eben weil der Prahlhans glaubt, den Parnaß alleinig gefressen zu haben, und mich bey einer gewissen großen weld in allen Fällen zu unterdrucken sucht, hab ich diese nemblichen 3 lieder um der nemblichen groß sein wollenden weld den unterschied zu zeigen, in die Music gesetzt: «*Sed hoc inter nos*». Haydn schreibt dann weiter: „besonders aber bitte ich Euer Hoch Edlen diese Lieder niemanden zuvor abspiellen oder singen oder gar aus absicht verhunzen zu lassen, indem ich selbst nach deren Verfertigung dieselbe in den critischen Häusern absingen werde: durch die gegenwart und den wahren Vortrag muß der Meister sein Recht behaupten . es sind nur lieder, aber keine Hofmanische Gassenlieder wo weder Idee, noch ausdruck, und noch viel weniger gesang herrschet".

Haydn beabsichtigte ursprünglich, diese Sammlung Lieder „aus besonderer Hochachtung der *Mademoiselle Clair* zu widmen. „Sie ist die Göttin meines Fürsten (schreibt Haydn) und Sie werden wohl einsehen, was dergleichen Dinge für Eindruck machen"! Auch sollten die Lieder erst am 19. November, als am „Namenstag dieser schönen" erscheinen. Bald aber heißt es: „mit der Dedication steh ich noch in Zweifel: ob ich es jener oder einer andern dediciren werde".

Haydn war damals sehr eingenommen von diesen Liedern und meinte, daß dieselben „durch den mannigfaltigen natürlich schönen und leichten Gesang vielleicht alle bisherigen übertreffen werden". Er verlangte 30 Ducaten Honorar, begnügte sich aber dann mit einem Ducaten per Stück „aber niemand solle darum etwas wissen". —

Den 12 Liedern folgten 6 **Streichquartette** (d. 39—44), die ersten die Haydn bei Artaria verlegte. Er kündigte ihr baldiges Erscheinen schon im December dieses Jahres in der Wiener Zeitung also an: „Auch sind die 6 ganz neuen Quartette

3 Hofmann war damals Chordirector bei St. Peter, später Domkapellmeister. Die ersten 24 Lieder sind von Karl Triberth, unserm ehemaligen Sänger in Esterház, nun Kapellmeister in Wien; die letzten 6 sind von Hofmann.

dieses großen Mannes in größter Beschäftigung der Auflagen und hoffen es in ungefähr 4 Wochen herausgeben zu können". Über diese voreilige Anzeige war Haydn, wie wir schon sahen, nicht wenig erzürnt. Er erlitt dadurch „bey Gott mehr als 50 Ducaten schade, indem ich viele Pränumeranten noch nicht contentirte und jene etwelchen auswärtigen gar nicht mehr überschicken kann". Haydn sagt ferner daß er „aus bloßer Freundschaft und fernerer Vertrag" mit Artaria die Quartette nicht nach Berlin an Hummel schickte, der auch auf das Werk pränumeriren wollte d. h. um dasselbe nachstechen zu können. — Gleich der früheren Serie erhielt auch diese in der Berliner Ausgabe ihre eigene Bezeichnung: „Jungfernquartette", nach einer weiblichen Figur auf dem Titelblatt. Allgemeiner aber sind sie als die „Russischen" bekannt, da sie vermuthlich in den Appartements der Großfürstin bei ihrem Wiener Besuche gespielt wurden und der Großfürst später von Artaria ein Exemplar entgegen nahm. Haydn schickte sie auch an den Prinzen Heinrich von Preußen (Bruder König Friedrich II.), der in Rheinsberg eine Kapelle und französische Oper unterhielt, worauf er folgenden, vom Maler Dies[1] mitgetheilten Brief erhielt:

„Ich danke Denenselben für die mir überschickten Quartetten, welche mir ein großes Vergnügen machen. Beykommende Kleinigkeit, werden Dieselben, als ein Merkmahl meiner besondern Zufriedenheit annehmen, der ich übrigens mit Achtung verbleibe

Berlin, den 4. Febr. 1784.

Ihr wohlaffectionirter
Heinrich.

Die Kleinigkeit, die dem Briefe beigegeben war, bestand in einer goldenen Medaille und dem Bildnisse des Prinzen.

Von den, im Jahre 1781 gleichfalls bei Artaria aufgelegten *Six Divertissements à 8 Parties concertantes* (c. 8—13) liegen, wie früher erwähnt, Nr. 9, 10 und 11 in Haydn's Handschrift als Baryton-stücke aus dem J. 1775 vor; auch Nr. 12 und 13 in Abschrift erhalten, gehören in diese Rubrik. Sie bilden eine der letzten Fälle, wo Haydn selbst diese Compositionen werth hielt, ohne wesentliche Veränderung auch dem Publikum zugängig zu machen.

Von den 3 Symphonien, die in dieses Jahr fallen, ist die erste (n. 40) *La chasse* betitelt. Sie wurde, wie die Tradition

1 Biograph. Nachrichten, S. 70.

erzählt, nach des Fürsten Rückkunft von Paris, wo er sich dieses-mal längere Zeit aufgehalten hatte, vor ihm aufgeführt. Haydn benutzte als letzten Satz (welcher der Symphonie den Namen gab) die Einleitung zum 3. Akt seiner Oper *La fedeltà premiata*. Es ließe sich wohl annehmen daß dieser Satz dem Fürsten be-sonders gefallen haben mochte und ihm also Haydn durch die unerwartete Benutzung eine artige Überraschung zu bereiten ge-dachte.[2] Haydn hat diese Symphonie auch selbst für Clavier arrangirt, in welcher Form sie noch in seiner Handschrift existirt und bei Artaria im Stich erschien. Der glücklichen Rückkunft des Fürsten zu Ehren wurde auch ein Chor G-dur $^2/_4$ »*Al tuo arrivo felice*« gesungen, zu dem Haydn einen Satz aus einem Baryton-Trio verwendete, offenbar ein Lieblingsstück des Fürsten. In gleicher Weise wurde ein andermal die Wiedergenesung des Für-sten durch ein Barytonstück, D-dur $^3/_4$, mit unterlegtem Text »*Dei clementi*« gefeiert.

Die sogenannte **Cäcilienmesse**, Haydn's siebente, C-dur (l. 7) läßt sich nur nach vorhandenen Auflagstimmen in dieses Jahr einreihen. In der Chronik wurde darauf hingewiesen daß diese Messe etwa für das in den Monat November fallende jähr-liche Fest der Cäcilien-Congregation bestimmt war. Dafür spricht auch der unverkennbar auf dieselbe verwendete Fleiß und Ernst, der im allzugroßen Eifer manche Nummer allzu lang werden ließ; dies mag auch die bedeutende Kürzung der Partitur (Breitkopf und Härtel Nr. 5) zufolge gehabt haben.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

4 **Symphonien** (a. 41—44) im Druck erschienen.
1 **Waldhornconcert** (c. 11) in Abschrift erschienen.

Im Jahre 1782 ereigneten sich drei Todesfälle, die Haydn, jeder in seiner Art, wohl recht nahe gegangen sein mochten.

---

2 In Haydn's Katalog ist sowohl der Anfang der Symphonie als auch obiger letzter Satz als selbstständige Symphonie thematisch verzeichnet — ein Beweis, wie wenig die oft citirte Zahl seiner Symphonien (118) mit der Wirklichkeit übereinstimmt. Sind doch auch seine Ouverturen ebenfalls in diese Rubrik aufgenommen. Partitur und Auflagstimmen erschienen in jüngster Zeit bei Nieter-Biedermann (Nr. 5).

In Wien verschied am 12. April der Dichter Metastasio im 84. Lebensjahre in demselben Gebäude (großes Michaelerhaus) das er seit 1735 nicht verlassen hatte und dessen Dach auch Haydn in seinen kümmerlichen Jünglingstagen beherbergt hatte. Haydn verdankte ihm damals (Bd. I. 162) eine gelehrige Schülerin in Marianne Martines und einen tüchtigen Lehrer in dem Italiener Porpora. Als Gegengabe hatte ihm Haydn mit *L'Isola disabitata* ein würdiges Denkmal der Erinnerung gesetzt.

Ein nicht minder ernster Trauerfall war der Tod der verwittweten Fürstin Maria Anna Louise Esterházy. War doch ihr Gemal, Fürst Paul Anton derselbe, der Haydn zu seinem Vice-Kapellmeister ernannte. Die Fürstin war Zeuge aller Wandlungen der Musikkapelle seit jener Zeit; sie sah das Alte versinken und den frühlingsverheißenden Übergang einer freier athmenden Musik aufkeimen und deren Schöpfer zu sein, konnte sich Haydn mit gerechtem Stolze rühmen. Die Fürstin starb am 4. Juli, 71 Jahre alt und wurde in der Fürstengruft zu Eisenstadt beigesetzt.[1]

Zwei Monate früher, am 1. Mai, starb auch Marie Therese, des Grafen Nicolaus Erdödy Tochter, vermählt seit 10. Jan. 1763 mit Paul Anton, ältesten Sohne des Fürsten Nicolaus Esterházy. Abermals ein Wachruf an Haydn; hatte er doch zu dieser Vermählung sein erstes größeres Werk, das Schäferspiel *Acis e Galatea* componirt (I. 232). —

Im Herbst dieses Jahres besuchten Graf und Gräfin von Norden auf ihrer Rückreise nach Petersburg abermals Wien. Der Kaiser war ihnen bis Ems entgegen gefahren. Die Ankunft erfolgte am 4. October. An demselben Abend besuchten sie das National-Hoftheater wo die Oper *La Contadina in corte* von Sacchini gegeben wurde. Der Kaiser gab ihnen abermals ein Fest in der Orangerie in Schönbrunn, wozu die ganze Wiener Aristokratie geladen war. Am 13. Oct. war große Tafel im Augarten, wobei die Kaiserliche Kammermusik sich hören ließ. Fürst Auersperg veranstaltete ihnen ebenfalls am 11. Oct. ein glänzendes Fest in seinem Palais vor dem Burgthor. Der Garten war

1 *La bonne Princesse d'Esterhazy est morte hier au couvent d'Eisenstadt a 11e du soir. (5. Juillet.)* Zinzendorf spricht später auch über ihr Vermögen und ihre Vermächtnisse sowie über ihr wohl erhaltenes Aussehen *(a 70 ans elle avait l'air d'en avoir cinquante).*

prachtvoll illuminirt und auf dem Haustheater wurde die Oper *Armida* von Righini von Damen und Cavalieren aufgeführt. Mozart war diesmal glücklicher; er konnte ihnen seine am 16. Juli zum erstenmale gegebene Oper „Die Entführung aus dem Serail" vorführen „wo ich (wie er dem Vater schreibt) für gut befunden, wieder an das Clavier zu gehen und zu dirigiren; theils um das ein wenig in Schlummer gesunkene Orchester wieder aufzuwecken, theils um mich (weil ich eben hier bin) den anwesenden Herrschaften als Vater von meinem Kinde zu zeigen". Auch außerdem besuchten die russischen Gäste fast allabendlich das Theater, wo meistens Lust- und Singspiele gegeben wurden. Auch wiederholten sie ihre Besuche auf der Hofbibliothek und im Belvedere. Am 19. October erfolgte die Abreise. „Der Kaiser hatte sich diesmal kühl gegen die Gäste verhalten, die Conversation war oft trocken, langweilig und einige Monate später konnte er seinem Bruder melden, daß die Correspondenz mit dem Großfürsten erloschen sei".[2]

Aus einer brieflichen Mittheilung Haydn's an Artaria ersehen wir daß der Fürst hoffte, die hohen Gäste in Esterház empfangen zu können. Haydn schreibt: „Was aber die Clavier-Sonaten mit einer Violine [Trios] betrifft, werden Sie noch sehr lang in geduld stehen müssen, indem ich nun eine ganz neue welsche *Opera* zu verfassen habe, indem der Großfürst und Seine Gemahlin, und vielleicht Sr Maj. der Kaiser zu uns herab kommen wird". Es dürfte nicht unwahrscheinlich sein, daß die hohen Gäste die kühlere Aufnahme zu rascherer Abreise veranlaßte und somit auch der beabsichtigte Ausflug nach Esterház unterblieb, wodurch wir um ein jedenfalls glänzendes Fest gekommen sind, das einzige und letzte obendrein, das in den achtziger Jahren stattgefunden hätte. —

Die Oper, welche Haydn in Arbeit hatte, die vorletzte die er für die fürstliche Bühne schrieb, war *Orlando Paladino* (Ritter Roland), Libretto von Nunziato Porta. Das gedruckte Textbuch[3] unterließ es diesmal nicht, den erwarteten Gästen gegenüber

2 Ad. Weiß, Fürstin Eleonore Liechtenstein. Nach Briefen und Memoiren ihrer Zeit. 1875. S. 184.

3 *Orlando Paladino, dramma eroicomico in tre atti, musica del celebre Sigr. Giuseppe Haiden. Da rappresentarsi nel teatro d'Esterhazi. l'anno 1782.*

mit Stolz auf den „berühmten" fürstl. Kapellmeister hinzuweisen. Es traten folgende Personen auf:

Orlando, paladino	*Mons. Specioli.*
Pasquale, scudiero d'Orlando . . .	*Mons. Moratti.*
Angelica, regina del Cattai	*Madame Bologna.*
Medoro, amante d'Angelica	*Mons. Braghetti.*
Rodomonte, re di Barbaria	*Mons. Negri.*
Eurilla, pastorella	*Madame Specioli.*
Alcina, maga	*Mlle. Valdesturla.*
Licone, pastore / *Corrado* \	*Mons. Dichtler.*

Ritter Orlando, in Angelica, Königin von Cattai verliebt, welche sich mit ihrem Geliebten, Medoro, verborgen hält, zieht mit seinem Knappen Pasquale, einem feigen Prahlhans, aus, sie aufzusuchen. Rodomonte, König der Berberei, macht sich gleichfalls auf den Weg, um sie vor Orlando, der auf die Macht seiner Waffen pocht, zu schützen. Er erfährt durch Fischer ihren Aufenthalt und bietet seinen Schutz an. Angelica steht zur Zauberin Alcina, welche Orlando in einen eisernen Käfig versetzt. Sobald er wieder frei ist, erneuert er seine Nachstellungen. Angelica verzweifelt, will sich ins Meer stürzen, wird aber von Medoro zurückgehalten. Beide entfliehen, von Orlando verfolgt. Wieder hilft Alcina: ein Ungeheuer vertritt ihm den Weg und er wird in einen Stein verwandelt. Wir stehen am Fluß Lethe, Charon wartet in seiner Barke, in der Ferne erblickt man das Elysium. Orlando schläft auf einem Felsen und spricht im Traume; er glaubt sich in die Unterwelt versetzt und seufzt nach Angelica. Auf Alcina's Geheiß streicht ihm Caronte die Stirne und nimmt ihm damit die Erinnerung an die Vergangenheit. Er erwacht und fühlt sich seiner wahren Ritterpflicht wiedergegeben, befreit Angelica und den für sie kämpfenden Medoro von einer Schaar Wilden. Beide, Angelica und Medoro, sind nun am Ziel ihrer Wünsche und auch für Pasquale schlägt die Stunde: er reicht der wohlhabenden Fischerin Eurilla die Hand.

Zwei der bedeutenderen Sängerinnen der fürstlichen Bühne, **Valdesturla** und **Bologna** traten hier zum erstenmale zusammen auf. Die Besetzung war auch außerdem sorgfältig gewählt und nebstdem für die Schaulust durch reichen Costume- und Decorationswechsel gesorgt. Es fehlte selbst an einer ungewöhnlichen Effektscene nicht: der Schildknappe Pasquale erschien im 2. Akt geharnischt zu Pferde und sang eine bombastisch klirrende Arie.[4] „Ritter Roland" ist die bis dahin einzige Oper Haydn's, die, wenn auch nicht vollständig, in gestochenem Clavierauszug (Simrock) erschien und die auch überhaupt die meiste

4 *Vittoria! Vittoria! Trombette suonate le glorie cantate del grande Pasqual.*

Verbreitung gefunden hat. Es fanden Aufführungen statt: in Preßburg (im Carneval 1787) im Schauspielhause und im gräfl. Erdödy'schen Theater von der Kumpf'schen Operngesellschaft;[5] in Prag (1791);[6] in Wien ins Deutsche übertragen von Gierschek (9. Jan. 1792) im Schikaneder-Theater;[7] in Brünn[8] (1791 und 92); in Mannheim[9] (1792, 5. August und bis Ostern 1794 7 mal repetirt); auf dem Schloßtheater zu Pillnitz und im Hoftheater zu Dresden[10] (1792); in Frankfurt a/m[11] (1793 und 94); in Graz[12] (1793 u. 94); in Berlin im Nationaltheater[13] (1796, 6 mal); in Augsburg[14] (1802); in Hamburg[15] (1805, 31. März und 3. April).

In diesem Jahre erschienen bei Artaria 6 Ouvertüren, fälschlich als Symphonien bezeichnet (b. 2—7). Nr. 2 und 6 sind die Einleitungen zu *L'Isola disabitata* und *La vera Costanza*. Nr. 7 zu „Tobias".[16] „Ich versichere Sie (schreibt Haydn an Artaria) daß Sie bey dieser Herausgabe, welche wegen Kürze der Stücke den stich sehr wohlfeil machen, einen nahmhaften gewinnst machen werden". Ursprünglich war die Sammlung auf 5 Stücke berechnet, für welche Haydn 25 Ducaten Honorar verlangte; auch machte er Artaria auf dessen Anfrage zu wissen „daß man stat *Sinfonie, overture* sezen soll, so ist Ihr zweifl gehoben". Die Sache zog sich aber derart in die Länge, daß Haydn fortfährt: „ich bin der Verzögerung wegen verdrießlich

5 Gotha. Th. Kal. 1788, S. 198. — 6 Litt. 1792, S. 304.

7 Mozart's Schwägerin, Josepha Hofer, sang die Angelika, Schack den Roland, Gerl den Rademonte.

8 Journal d. Luxus u. d. M.

9 Theater Kal. Mannh. 1795. S. 38 und 74; Journ. d. Lux. 1792: 5. Aug. mißfiel; 2. Sept. mit zweckmäßigen Abänderungen; 6. Sept. auf hohes Begehren; 18. Nov. auf höchsten Befehl. 1793. 14. Apr. auf höchsten Befehl. „Mit jeder Vorstellung wächst der Beifall dieser Oper". 29. April in Gegenwart des Königs von Preußen.

10 Allg. Mus. Ztg. 1799. Nr. 22.

11 Tasch. f. Th. Mannh. 1795. S. 99. Journal d. Luxus u. d. Moden.

12 Journal d. Luxus u. d. Moden.

13 L. Schneider, Gesch. d. Oper u. d. Opernh. in Berlin 1852, S. 277. Goth. Th.-Kal. 1799. S. 261.

14 Mus. Taschenb. auf d. J. 1805. ber. von Mann. S. 198.

15 Berl. Mus. Ztg. von J. F. Reichardt. 1805. Nr. 20.

16 Diese Ouverture ist auch unter der eigenthümlichen Bezeichnung „Saul" bekannt. Die Auftagstimmen erschienen bei Simrock.

geworden, weil ich für diese 5 Stück von einem andern Verleger 40 Ducaten haben könnte, und Sie machen so viele weitläufigkeit von einer sache, was Ihnen bey so kurzen Stücken 30sachen Nutzen verschaffet: machen Sie also der sache ein Ende und schicken mir entweder Music, oder Geld". . . . Man sieht, Haydn verstand es auch, kategorisch zu reden.

Gleichzeitig erschien bei Artaria eine Cantate für eine Singstimme »*Ah come il cuore mi palpita*« und eine Arie »*Or vicina a te mio cuore*« mit Orchesterbegleitung. Die Cantate (n. 1) fand in Cramers Magazin der Musik eine 42 Seiten lange Besprechung unter dem Titel: Über die Schönheit und den Ausdruck der Leidenschaft in einer Cantate von Jos. Haydn". Sie ist von Carl Friedrich Cramer in Kiel selbst verfaßt, der einen Abdruck auch an Haydn schickte, was dieser Artaria mit Befriedigung mittheilt. Die Arie (n. 2) scheint zu der früheren Oper *L'Incontro improviso* neu componirt zu sein.

Wir stehen nun vor Haydn's achter, der wohlbekannten „Mariazeller Messe" (l. 8), in der Partitur-Sammlung von Breitkopf und Härtel Nr. VII. Dieselbe wird unter allen bisher genannten Messen Haydn's am häufigsten aufgeführt. Das Autograph, das nach mehrfachem Besitzwechsel endlich im Stifte Göttweig eine Ruhestätte fand, trägt auf dem Umschlage von des Autors Hand die Aufschrift: *Missa Cellensis, fatta per il Signor Liebe de Kreutzner, composta di me Giuseppe Haydn 782.* Es ist dasselbe Haus „dem Haydn, wie wir zuvor gesehen, seine ersten 12 Lieder dedicirte. Der Besteller der Messe war Anton Liebe Edler von Kreutzner, Militär-Verpflegs-Oberverwalter.[17] Dessen Großvater, Benjamin Liebe, war General-Gewaltiger unter dem Commando des Prinzen Eugen von Savoyen und wurde 1706 vor dem Feinde erschossen; der Vater, Franz Anton, diente als Unter-Offizier im Alexander-Würtemberg Regiment; zwei Brüder hatten Offiziersrang. Anton Liebe wurde 1757 bei Ausbruch des Krieges als Militär-Verwalter angestellt. In Folge der Verdienste der Familie und der eigenen wurde er nach 24jähriger Dienstzeit auf sein Ansuchen am 20. März 1781 in den Adelstand mit obigem Prädikat erhoben.[18] Unwillkürlich werden

17 Hof- und Staats-Schematismus.

18 Adels-Archiv. Nachkommen desselben leben noch heute in Wien.

wir hier zu der Vermuthung gedrängt daß der edle Verpflegs-Oberverwalter bei der zu hoffenden Erhebung in den Adelstand das Gelübde ablegte, dem gnadenreichen Wallfahrtsort Mariazell in Steiermark ein Dankopfer in Form einer Messe zu bringen und somit die Veranlassung zu einem Werke bot, das noch heute nach fast hundert Jahren in ungeschwächter Frische dasteht. Es war die einzige Messe, die Haydn auf Bestellung, und die einzige, die er für einen auswärtigen Ort schrieb, obendrein für einen Ort, der ihn an eine launige Episode aus seiner Jugendzeit erinnern mußte.[19]

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

4 Symphonien (a. 45—48) im Druck erschienen.
1 Sextett Es-dur (e. 14) in Abschrift erschienen.

Im Jahre 1783 hören wir Haydn zum erstenmale über seinen Nasen-Polyp, ein Erbübel seiner Mutter, klagen (I. S. 210). Er mußte sich in Eisenstadt vom Wundarzte bei den Barmherzigen Brüdern den Polypen so oft unterbinden lassen, als sich dieser tiefer senkte und ihm das Athmen erschwerte. Diesmal griff das Übel Haydn besonders an; er schreibt an Artaria: „mein wiederholter unglücklicher zustand, nemblich die gegenwärtige operation eines Polyp in der nase verursachte, daß ich bishero zur arbeith ganz unfähig war; Sie müssen dannenhero wegen denen liedern noch 8 oder höchstens 14 Täge gedulden, bis mein geschwächter Kopf mit Gottes Hülfe seine vorige stärke erlanget". Bei Haydn's erstem Aufenthalt in London bot sich ihm eine günstige Gelegenheit, von seinem Feinde befreit zu werden. Der berühmte Chirurg John Hunter, mit dem Haydn sehr befreundet war, wollte ihn beim Abschiedsbesuche gewaltsam zu einer Operation zwingen; Haydn aber ergriff die Flucht und nahm lieber den ungebetenen Gast mit ins Grab.[1]

Um die Zeit der Wiedergenesung Haydn's schickte ihm Artaria Compositionen von Clementi (vermuthlich die damals bei ihm erschienenen Sonaten op. 7 und 9, Verlagsnummer 32 und 36). Haydn erwiederte: „für die Clavier-Sonaten von Clementi

19 Vergl. Bd. I. S. 121.

1 Pohl, Haydn in London, S. 210.

sage ich verbundensten Dank, sie sind sehr schön. solte der Verfasser in wienn seyn, so bitte bey gelegenheit an denselben mein Compliment". Haydn lernte Clementi in London näher kennen; beim Abschiede verehrte ihm derselbe einen mit kunstvollem Silberbeschlag geschmückten Becher aus Cocosnuß. Noch später, als Clementi sich in London mit Musikalienverlag befaßte (erst in Verbindung mit Longman und Broderip, dann allein), trat Haydn auch in geschäftlichen Verkehr mit ihm.

Am 15. September feierte zu Wien im Fürst Liechtenstein'schen Palais Fürst Nicolaus Esterházy,[2] Sohn des Paul Anton (aus erster Ehe mit Marie Therese, des Grafen Nicolaus Erdödy Tochter) seine Vermählung mit Marie Josephine Hermenegild, (jüngst geborene Tochter des verstorbenen Fürsten Franz Joseph Liechtenstein); den Trauungsakt vollzog der Cardinal Fürst Batthyáni Primas von Ungarn.[3] Haydn sollte in dem jungen Fürsten im J. 1794 seinen vierten und letzten Herrn aus dem Hause Esterházy begrüßen und in der jungen Fürstin eine ihm besonders wohlgewogene Gönnerin schätzen lernen. Wir werden Beide im genannten Jahre näher kennen lernen. Nicolaus war der erste Sohn dieses Hauses der als Fürst getraut wurde, indem erst kurz zuvor, am 21. Juli, Kaiser Joseph sämmtlichen Descendenten dieser Linie den Fürstentitel verlieh, dessen bisher, seit 23. Mai 1712, nur die Erstgeborenen und Majoratsherrn theilhaftig gewesen waren.[4]

Eine schon im J. 1779 in Abschrift vorhandene Symphonie (n. 39) kam erst jetzt (in Auflagstimmen und arrangiert für Clavier) bei Artaria heraus. Haydn schreibt darüber an den Verleger: das lezte oder 4. Stück [Presto 2/4] dieser Sinfonie ist für das Clavier nicht *praticable* [wegen der vielen Triolen auf Einer Note], ich finde es auch nicht für nöthig, dasselbe beyzudrucken: das wort Laudon [recte Loudon][5] wird zur beförde-

---

2 Fürst Nicolaus war geboren am 12. Dec. 1765; die Fürstin am 13. April 1768.

3 Wiener Zeitung, Nr. 76.

4 Der erste Fürst des Hauses war Paul, seit 9. Dec. 1687; vgl. Bd. I. S. 204.

5 Ernst Gideon Freiherr von Laudon, geb. 10. Oct. 1716 zu Tretzen in Livland, trat 1742 in öster. Dienste und starb 14. Juli 1790 zu Neutitschein in Mähren. Er wurde in Hadersdorf bei Wien in dem Grabmal beigesetzt, das er sich selbst hatte erbauen lassen.

rung des Verkaufes mehr als zehen *Finale* beytragen". Und wirklich erschienen nur die drei ersten Sätze, während auch der ursprüngliche vierte Satz in einer engl. Ausgabe (aus den J. 1784) von Tindal zu finden ist. Der siegreiche Held London war damals in Aller Mund und selbst Schikaneder verherrlichte ihn in einem Liede.[6]

Als eine der frühesten Verlagswerke F. A. Hofmeister's und in äußerst bescheidenem Stich erschien in diesem Jahre ein Orchesterstück als Ouverture D-dur (b. 9), welches nach Anlage und Charakter weit eher als letzter Satz einer Symphonie zu betrachten ist. Das Stück gab Hofmeister damals auch für Clavier allein arrangirt heraus.[7]

Haydn's letztes, in diesem Jahre componirtes Violoncellconcert D-dur (c. 9) dessen Autograph noch erhalten ist, soll für seinen Freund Anton Kraft aus der fürstlichen Kapelle bestimmt gewesen sein, den auch Beethoven bei seinem Tripelconcert im Auge hatte.[8] Es ist das einzige, sogar in 2. Auflage in Druck (bei André) erschienene Violoncellconcert Haydn's.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

Arie »Dice benissimo« (n. 3), Einlagsnummer zur Oper *La Scuola de Gelosie* von Salieri, im Druck erschienen.

Wir kommen nun zu Haydn's letzter, für das fürstliche Theater verfaßten Oper. Die Original-Partitur[1] der *Armida* trägt die Jahreszahl 1783 und wird wohl im letzten Viertel dieses Jahres geschrieben worden sein. Die erste Aufführung war gegen Ende Februar 1784, denn Haydn spricht in einem Briefe an Artaria schon von der zweiten Aufführung, die Sonntag den

---

6 Sieg der beiden Helden London und Coburg nebst der Danksagung des Herrn Schikaneder an das verehr. Publicum. Lied: Mit Augenblick hört man was neues in der Welt, besonders von unsern Soldaten im Feld . . . .

7 In neuester Zeit in Partitur und Auflagsstimmen bei Mieter-Biedermann erschienen.

8 Thayer, Beethoven's Leben. II. S. 299.

1 Bibliothek der *Sacred Harmonic Society* in London. Haydn schickte die Oper nach London als Ersatz für den unvollendeten *Orfeo*

29. dieſes Monats ſtatt fand. Nach dem bei Sieß in Oedenburg gedruckten Textbuch[2] traten folgende Perſonen auf:

Armida, maga, nipote d'Idreno.	*La Sigra Metilde Bologna.*
Rinaldo, guerriero del campo di Goffredo	*Il Sigr. Proſpero Braghetti.*
Idreno, rè di Damasco, zio d'Armida	*Il Sigr. Paolo Mandini.*
Zelmira, damigella d'Armida. .	*La Sigra Costanza Valdesturla.*
Ubaldo, guerriero del campo di Goffredo.	*Il Sigr. Antonio Specioli.*
Clotario, guerriero del campo di Goffredo.	*Il Sigr. Leopoldo Dichtler.*

Idrene, König von Damaskus, hält Kriegsrath, um ſich von dem ihn belagernden Heere der Kreuzritter zu befreien und verſpricht ſeine ſchöne, in Zauberkünſten erfahrene Nichte Armida demjenigen zur Frau, der es zuerſt wagt, gegen den Feind zu ziehen. Rinalde, der ſtärkſte Held im chriſtlichen Lager, den Armida durch Liſt und Verführung in ihrer Nähe gefangen hält, gelobt, in Liebe zu ihr entbrannt, dieſen Preis zu erringen und gegen ſeine eigenen Leute zu ziehen. Wiederholt ermahnen ihn Ubalde und Clotarie, zwei ſeiner Waffenbrüder, zur Umkehr. Als letzten Verſuch und kräftigen Gegenzauber hält ihm Ubalde ſeinen Diamantſchild vor. Rinalde ſchwankt: hier die Liebe dort die Pflicht und Ehre. Das Rechtsgefühl ſiegt, er kehrt ins Lager zurück. Armida folgt ihm ſelbſt dahin, bleibt aber unerhört. In ihrem Zauberwald treffen wir ſie wieder. Vergebens ruft ſie all ihre Künſte zu Hülfe, Rinalde zeigt ſich ſtandhaft; auch gelingt es ihm, mit dem Schwert einen Streich gegen den mitten im Walde befindlichen Myrthenbaum zu führen, worauf der Wald verſchwindet und Damaskus im offenen Felde erſcheint. Das Heer iſt in vollem Marſch. Vergeblich ſucht Armida noch einmal Rinalde wankelmüthig zu machen aber er folgt den Kriegern, verſprechend, nach beendigtem Kriege zu ihr zurückzukehren, worauf Armida ohnmächtig in Idrenus Arme ſinkt.

Das Textbuch weicht in mehreren Punkten von der bekannten Erzählung ab, um (wie die Vorrede ſagt) die nöthigen theatraliſchen Auftritte zu verſchönern. Die Beſetzung war eine vorzügliche und mußte dieſe einzige ernſte Oper von Haydn (wenn man *L'Isola disabitata* nicht als Oper gelten laſſen will) den beſten Eindruck gemacht haben. Auch Haydn ſchien zufrieden, denn er ſchreibt an Artaria daß die Oper zum zweitenmale „mit allgemeinen Beyfall aufgeführt wurde" und fügt noch bei: „Man ſagt es ſeye bishero mein beſtes Werk". Er beabſichtigte auch,

2 *Armida, dramma eroico. Da rappresentarsi nel teatro di S. A. el Sigr. Principe regnante Nicolò Esterhasi de Galantha. Posto in musica del Sigr. Maestro Hayden. l'anno 1784.*

Armida im Druck herauszugeben, doch müſſe ſich Artaria gedulden, „indem ich es gerne der Welt in ihrer ganzen Geſtalt zeigen möchte". Dazu kam es wohl nicht, doch erſchienen mehrere Arien in Stich bei Artaria. Aufführungen der Oper in deutſcher Sprache waren in Preßburg 1785, 16. Oct. von der Kumpf'ſchen Geſellſchaft auf dem gräflich Erdödy'ſchen Theater, wobei der Kaiſer zugegen geweſen ſein ſoll, der aber an demſelben Tage das Ritterfeſt des Maria-Thereſien-Ordens in Wien beging; in Wien im Schikaneder Theater 1797 als Akademie zum Vortheile des Orcheſters; in Turin, Jan. 1805 im Carneval bei Eröffnung des Theaters.

Im Nationalhoftheater kam am 28. und 30. März 1784 Haydn's Oratorium *Il Ritorno di Tobia* als Akademie der Tonkünſtler-Societät zur Wiederaufführung. Haydn hatte das Werk zum Theil umgearbeitet und wie wir früher ſahen, 2 neue Chöre dazu geſchrieben, von denen der ſogenannte „Sturmchor" D-moll (n. 14) mit unterlegtem lateiniſchen Text (*Insanae et vanae*) als Offertorium in Kirchen und als Motette mit deutſchem Text („Im Augenblick entſchwindet") in Concerten noch heute oft geſungen wird. Haydn dirigirte perſönlich und hatte vortreffliche Soliſten: Sigra Anna Storace, Katharina Cavalieri, Thereſe Teyber, Karl Friberth und Sgr. Steffano Mandini. Der damaligen Sitte gemäß wurde zwiſchen den beiden Abtheilungen ein Concert geſpielt; am erſten Abend von dem iriſchen Violin-Virtuoſen Abraham Fisher, am zweiten Abend von Freyhold, Flötiſten der Kapelle des Curfürſten von Mainz.

Im Sommer empfing Haydn den Beſuch zweier Männer, Kelly und Bridi, die eigens aus Wien kamen, ihm perſönlich ihre Verehrung zu bezeugen. Der Irländer Michael Kelly,[3] Mitglied der italiäniſchen Oper in Wien und damals 20 Jahre alt, war kurz zuvor in Italien auf den bedeutenderen Bühnen mit Beifall aufgetreten. Er konnte alſo Haydn ebenſowohl über die Opernverhältniſſe Italiens als auch über Englands Muſikleben Auskunft geben, zwei Länder, die damals Haydn beſonders intereſſirten; zudem war er von Mozart gerne gelitten und wußte

3 Gerl. Th.-Kalender 1787, S. 201.

4 Wiener Zeitung 1785 Nr. 84.

5 Kelly debutirte in der erſten Vorſtellung der ital. Oper am 22. April 1784.

natürlich auch über die italiäniſche Oper in Wien, über Perſonal und Programm genaue Auskunft zu geben, alſo Stoff genug zu anregendem Meinungsaustauſch. Der ſchon in der Chronik genannte Giuſeppe Ant. Bridi, ein damals ſehr junger wohlhabender Kaufmann aus Roveredo (ſpäter Wiener Großhandlungs-Gremialiſt) war wegen ſeiner ungewöhnlichen Bildung und ſeines muſikaliſch geſchulten Singtalentes in allen ſeinen Kreiſen Wiens ſehr geſchätzt und, gleich Kelly, ein Freund und Verehrer Mozart's. Schönfeld nennt (1796) ihn als Dilettanten geradezu „die Krone aller unſerer Tenoriſten“ deſſen ſanfte melodiſche Stimme aus dem Herzen ſchöpft und zum Herzen ſpricht. In ſeinem reizenden Park zu Roveredo erbaute er ſpäter einen Tempel der Harmonie, indem er den größten Männern der Tonkunſt Denkmäler mit Inſchriften, verfaßt von J. B. Beltramo, gelehrtem Prieſter in Roveredo, aufſtellte.[6] Jene auf Haydn lautet:

JOSEPHUS HAYDENUS
NATIONE GERMANUS
VEL. OB. EIVS · MODOS . MVSICOS
DE · DEO · CREANTE
DEQVE · CHRISTO · IN · CRVCE · LOQVENTE
TOTO · ORBE · CLARISSIMVS

Decessit. a. MDCCCVIIII.

Kelly und Bridi verlebten drei höchſt angenehme Tage bei Haydn. Sie fuhren in ſeiner Geſellſchaft mit fürſtlicher Equipage rundum, all' die maleriſchen Umgebungen „dieſes Paradieſes auf Erden“ (denn für ein ſolches hielt es Kelly, wie er eigens betont) kennen zu lernen; ſahen und bewunderten die Künſtler die einſtimmig des Fürſten Edelmuth und übergroße Güte prieſen, ſowie ihn auch ſeine Beamten vergötterten. Kelly nennt ausdrücklich Eiſenſtadt (ſtatt Eſterház) als Ort ſeines Beſuches[7] und ſpricht nur obenhin, gleichſam vom Hörenſagen von der italiäniſchen Oper, von deutſcher und franzöſiſcher Komödie und vom Marionettentheater,[8] hatte alſo keiner eigentlichen Opernvorſtellung

6 Eine Beſchreibung des Ortes giebt das Werkchen: *Brevi notizie intorno ad alcuni più celebri compositori di musica. Roveredo 1827.*

7 Reminiscences, vol. I. p. 221.

8 Franzöſiſche Vorſtellungen hatten nie ſtatt gefunden und die Marionette war längſt in Ruheſtand verſetzt.

beigewohnt, über die er sich doch gewiß näher geäußert haben würde. Der Fürst hatte zwar Ordre gegeben, daß sich Haydn des fürstlichen Wagens bediene, allein er selbst war offenbar abwesend und hatte also das Personal Ruhetage. Kelly's übriger Ortographie Wiener Ortsnamen entsprechend[9] dürfen wir also kaum fehlgehen, wenn wir den Besuch nach Esterház (*»abounding in wood and water, and all Kinds of game«*) verlegen.

In diesem Jahre kam Franz Anton von Weber (nachmals der Vater des Carl Maria v. W.) nach Wien,[10] um seine Söhne Fritz und Edmund, im Alter von 23 und 18 Jahren, zur höheren Ausbildung in der Musik einem Manne von Ruf zu übergeben. Seine Wahl fiel auf Haydn und dieser übernahm die jungen Leute um ein angemessenes Honorar (je 150 Ducaten).[11] Hatte Anton seiner Vaterpflicht somit Genüge geleistet, so dachte er nun auch an sich. Seit einem Jahre Wittwer bemächtigte sich des 50jährigen Mannes plötzlich wieder die Liebe im Anblick der reizenden siebzehnjährigen Genovefa v. Brenner. Sie war von ihren Eltern (aus Oberdorff bei Kaufbeuern in Bayern) ebenfalls zur musikalischen Ausbildung nach Wien gebracht worden und Weber's Söhne hatten in dieser Familie bereits eine angenehme Heimat gefunden als der Vater, einem etwaigen Bruderzwist vorbeugend, das Herz der Tochter für sich selbst eroberte und sie am 20. Aug. 1785 zum Traualtar führte. Daß v. Weber seinen Aufenthalt auch musikalisch ausnutzte, sahen wir in Betreff der Haydn'schen Oper „Die belohnte Treue" schon früher. Im Jahre 1788 kam Franz Anton wieder nach Wien, um seine Söhne von Wien abzuholen. Fritz, der später der erste Musiklehrer seines Halbbruders Carl Maria wurde, war auf Haydn's Verwendung am 1. April als Violinist in die fürstl. Kapelle aufgenommen worden, die er nun, nach wenigen Monaten, schon im

9 Hany Garden (Angarien), Luxemburg (Lozenburg), Granben Street (Graben), Canatore Theatre (Kärnthnerther-Theater).

10 Ein Mitglied dieser Familie war in Wien 17 Jahre früher gestorben. Wir lesen im Wiener Diarium 1766, Nr. 99: Gest. am 5. Christm. d. Hochedelgeb. Hr. Carl Friedrich v. Weber, S. reg. herzogl. Durchl. zu Württemberg-Stuttgard geh. Cab. Secr. u. S. Hochf. Durchl. v. Thurn u. Taxis wirkl. Hofrath, auch k. Reichspostmeister zu Canstadt in Schwaben, beim schwarz Adler auf d. Laimgrube, alt 33. (Im Todtenprotokoll als am 4. Dec. gest.)

11 Max Maria v. Weber, Carl Maria v. Weber, ein Lebensbild Bd. I. S. 15.

September wieder verließ. Edmund, den Haydn besonders schätzte, widmete seinem Lehrer später 3 Streichquartette (op. 8, Augsburg bei Gombart & Co.) und Haydn wiederum wahrte sich das Andenken in dem Schüler in folgendem Stammbuchblatt:

Fürchte Gott — Liebe deinen Nächsten — und Deinen
Meister Joseph Haydn so Dich von Hertzen lieb hat.
Estoras den 22 May 788.[12]

Wiederum konnte sich der Fürst von Esterház nicht trennen, obwohl die Hälfte des Theaters theils krank theils abwesend war. Noch am 20. Nov. klagt deßhalb Haydn, sich bei Artaria entschuldigend, daß er dadurch mit der Arbeit aufgehalten sei und nur trachten müsse, den Fürsten zu unterhalten. Dieser lange Aufenthalt mußte Haydn diesmal um so verdrießlicher sein, da er sicher schon davon benachrichtigt sein mußte, daß man in Wien eine seiner Opern zur Aufführung vorbereitete. Ob er schließlich doch noch zu rechter Zeit von Esterház wegkam, bleibt dahingestellt. —

Wir wissen aus der Chronik (S. 127) daß am 5. Nov. im Schauspielhause nächst dem Kärnthnerthore die Gesellschaft des Schikaneder und Kumpf eine Reihe von Schau- und Lustspielen, Singspielen und Opern begann und daß sie zu den besseren zählte. Sonnabend den 18. Dec. kam nun auch Haydn's Oper „Die belohnte Treue" zur Aufführung. „Das Haus war um 6 Uhr so voll, daß, ungeachtet des großen Raumes, mehr als 600 Personen wieder zurück mußten".[13] Der Kaiser, der die Vorstellungen dieser Gesellschaft wiederholt besucht hatte, war auch an diesem Abend mit seinem ganzen Hofstaat zugegen. „Bei der vortrefflichen Musik eines Heiden, und der richtigen Vorstellung derselben, konnte es dem Stücke an allgemeinem Beifall nicht fehlen. Sie wurde Montag den 20. dieses wiederholt".[14] Die Einnahme am ersten Abend (bei ausverkauftem Hause) betrug 713 fl., welche Summe nur einmal, bei Paisiello's „König Theodor" überschritten wurde (752 fl.). Die Gesellschaft ging

12 Das Stammbuch besitzt Heckel in Mannheim. Dr. Johannes Brahms hatte die Güte, mir eine Photographie obigen Blattes während seines Aufenthaltes in Ziegelhausen bei Heidelberg zuzusenden.

13 Wiener Zeitung, 22. Dec.

14 Wienerblättchen, 22. Dec.

dann nach der 31. und letzten Vorſtellung[15] (6. Feb. 1785) nach Preßburg zu Graf Erdödy.

In dieſem Jahre gab nun auch Artaria das am meiſten bekannte **Clavierconcert** D-dur von Haydn (i. 3) heraus, „das einzige das bisher in Stich erſchienen iſt". (?) Als Vorlage diente die Mainzer Ausgabe Nr. 7 (Schott) und dieſe wieder *«copié d'apres le Journal de pieces de clavecin de Mr. Boyer à Paris»*. Im März 1785 kündigte auch Torricella dieſes und noch ein zweites früheres Concert „von dem berühmten Herrn Joſeph Haydn" an. Dies letztere G-dur (i. 2) war vordem in Amſterdam, London und Paris in Stich erſchienen. Mit obigem Concert, deſſen letzter Satz uns lebhaft ins Ungerland verſetzt, ſchloß Haydn zu rechter Zeit dieſes Feld ſeiner Thätigkeit ab, es an Mozart abtretend; dafür aber entſchädigte er reichlich durch ſeine nun folgenden Clavier-Sonaten und Trios.[16]

Wir finden gleichzeitig in der Wiener Zeitung auch die Anzeige einer „**Sammlung neuer Tanz-Menuetten**", für Violin primo, ſecondo, Baſſo und abwechſelnden blaſenden Inſtrumenten, obligat, und nicht obligat, erſt verfaßt für die Kunſthandlung Artaria Comp. Schon ſeit 12 Jahren ſind von Herrn Haydn keine Tanz-Menuetten herausgegeben worden, nun werden dieſe wohl willkommen ſein![17] — Dieſen folgten „XII neue deutſche Tänze für das Clavier geſetzt, welche in dem kleinen Redouten-Saal in Wien aufgeführt wurden".

Das zweite Dutzend **Lieder** erſchien in dieſem Jahre ohne Dedication. Einige Nummern waren ſchon 1781 fertig; damals verlangte Haydn von Artaria „3 neue zärtliche Texte, weil faſt alle die übrigen von einen luſtigem ausdruck ſeyn; der Inhalt

---

15 Die Einnahmen der 31 Vorſtellungen betrugen 11786 Gulden, die Ausgaben im Ganzen 7856 Gulden.

16 Das Archiv der Geſellſchaft der Muſikfreunde beſitzt aus der Sammlung des Cardinal-Erzbiſchofs, Erzherzog Rudolph, 9 Cadenzen von Haydn in Abſchrift. Clementi gab bei J. Cappi (Verlagsn. 430) heraus: Musique caracteristique ou Collection de Preludes et Cadances pour le Clavecin ou P. F. comp. dans le style de Haydn, Mozart, Koseluch, Sterkel & Vanhal. (Auch Clementi ſelbſt iſt vertreten.) In Haydn's Manier ſind 2 Präludien und 1 Cadenz.

17 Sie ſind auch bei Artaria als *Raccolta de (14) Menuetti Ballabili per vari instrumenti* erſchienen.

kann auch traurig seyn, damit ich schatten und licht habe, wie bey den ersten zwölf". Es sind folgende 12 Lieder:

1. Warnung an Mädchen (Jeder meint, das holde Kind).
2. Ernst und Scherz (Lachet nicht Mädchen).
3. An die Geliebte (O liebes Mädchen, höre mich).
4. Lieb um Liebe (Wärst ich daß du mich lieb).
5. Gebet zu Gott (Dir nah' ich mich, nah' mich dem Throne).
6. Frohsinn und Liebe (Auch die Sprödeste der Schönen).
7. Trauergesang (O! fließ ja wallend fließ in Zähren).
8. Zufriedenheit (Ich bin vergnügt, will ich was mehr).
9. Das Leben ist ein Traum (Das Leben ist ein Traum).
10. Lob der Faulheit (Faulheit, endlich muß ich dir).
11. Minna (Schon fesselt Lieb' und Ehre mich).
12. Am Grabe meines Vaters (Hier sein Grab bei diesen stillen Hügeln).[18]

Ein einzelnes Lied schrieb Haydn in den 80er Jahren in Folge der Aufforderung einer Offizierstochter aus Coburg. Der eingeschickte Text (20 Strophen!) schilderte in einem wirklichen Erlebnisse die Schlauheit eines Pudels, der einen weggelegten Thaler richtig aufzufinden wußte. Die Einsenderin, die in einen Hauptmann, den Besitzer des Pudels, verliebt war, hoffte durch eine Überraschung ihn fester an sich zu ketten und da er ein Verehrer Haydn's war, bat sie nun diesen, das kleine Abenteuer in Musik zu setzen, doch bemerkte sie zugleich daß sie arm sei und daher hoffe, daß er sich mit dem beigelegten Ducaten begnügen werde. Haydn schrieb das Lied, schickte es sammt dem Ducaten an die Schöne ab, erbat sich aber scherzweise von ihr ein Paar Strumpfbänder zur Strafe dafür daß sie daran zweifelte, ein Componist könne einer Dame nicht auch ohne Eigennutz gefällig sein. „Die Bänder, aus rother und weißer Seide mit einer gemalten Guirlande und Vergißmeinnicht kamen richtig an und Haydn bewahrte sie sorgfältig bei seinen Juwelen auf".[19] Das harmlose Lied, B-dur 2/4, beginnt „Die ganze Welt will glücklich sein" und erschien in Wien und Leipzig unter dem Titel **Der schlaue Pudel** (**Der schlaue und dienstfertige Pudel, auch Pudelromanze**).

---

18 In der Peters-Ausgabe, Nr. 1351, sind aufgenommen: Nr. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 9, 10, 11 (bei Peters: Nr. 16, 29, 31, 24, 14, 11, 9, 8, 23).

19 Die Erzählung ist bei Dies (S. 115 f.) und Griesinger (31 f.) ausführlich wiedergegeben. Das Autograph ist noch vorhanden.

Im Jahre 1784 verſuchte ſich Haydn einmal auch als Selbſtverleger. Er ließ (wie früher ſchon angedeutet) „3 neue nicht ſehr ſchwere Clavierſonaten (f. 21—23) auf ſeine eigenen Koſten ſchön ſtechen", und gab ſie der Buchhandlung Rudolf Gräffer in Commiſſion. „Dieſen Sonaten einiges Lob beizulegen (ſagt die Ankündigung), hält man für Überfluß, da der Name des berühmten Herrn Verfaſſers ſchon hinlänglich für alles was Neuheit, Ordnung, Kunſt und Geſchmack vermag, bürgt".

Weitere Compoſitionen aus dieſem Jahre:

3 Symphonien (a. 49—51) im Druck erſchienen.
1 Clavier-Trio (h. 2) in Autograph vorhanden.

Im Jahre 1785 begrüßt uns Haydn als Freimaurer — für einen Mann von ſeiner Denkungsart in religiöſen Dingen ein gewiß für Viele unerwartetes Vorkommniß. Der Orden der Freimaurer ſtand in Wien in den achtziger Jahren in voller Blüthe; die angeſehenſten Stände, Staatsmänner, Gelehrte und Künſtler, Grafen, Domherrn und Hofprediger gehörten dem Orden an. Mozart war Mitglied der Loge „Zur gekrönten Hoffnung" und mit ganzer Seele dem Orden ergeben, der ihn zu ſo mancher ernſten Compoſition anregte und deſſen Einfluß ſelbſt noch in die „Zauberflöte" hinüber reicht. Mozart hatte ſogar den Gedanken gefaßt, eine eigene geheime Geſellſchaft „Die Grotte" zu gründen und die Statuten dazu entworfen.[1] Die am 16. März 1780 gegründete achte und letzte Loge „Zur wahren Eintracht" wurde die berühmteſte, welche auch ein eigenes Journal für Freimaurer herausgab. Sie zählte bis 1785 bei 200 Mitglieder, unter denen die Hofräthe v. Born, v. Greiner, Sonnenfels, Graf Sauran, die Dichter Denis, Blumauer, Alxinger ꝛc. In dieſem Jahre anerkannte auch Kaiſer Joſeph den Freimaurer-Orden unter der Bedingung gewiſſer Reformen und ſtellte ihn unter den Schutz des Staates.[2] Ferner mußten die acht bis dahin beſtandenen Logen auf drei reducirt werden.

1 O. Jahn, Mozart, Bd II, S. 91.

2 Wiener Zeitung Nr. 102.

was im December geschah und wozu Mozart zwei Compositionen schrieb.[3]

Was Haydn bewog, dem Orden beizutreten, beruht nur auf Vermuthung. Vielleicht war es sein Freund und Gönner v. Greiner, in dessen musikalischen Hause er ein stets willkommener Gast war, der ihn zur Aufnahme anregte. Jedenfalls trat er in dieselbe Loge „Zur Eintracht", welcher dieser angehörte. Mit welchem Verlangen Haydn der Aufnahme entgegen sah, bezeugt ein Brief an den Grafen Anton v. Appony. Haydn schreibt am 2. Febr. 1785 aus Esterház: „Eben gestern erhielte ich ein schreiben von meinem künftigen Pathe Herrn v. Webern,[4] daß man mich verflossenen Freitag [28. Jan.] mit sehnsucht erwartete, um meiner aufnahm, welcher ich mit schmerzen entgegen sehe, zu befördern, da ich aber durch nachlässigkeit unserer Husären das Einladungsschreiben nicht zu gehöriger Zeit erhalten habe, so hat man diese unternehmung bis künftigen Freytag [4. Febr.] verschoben. O wäre heute schon dieser Freytag? um das unsägliche Glück zu geniessen unter einem Zirkel so würdiger Männer zu seyn".[5]

Wir können annehmen daß an dem erwähnten 4. Februar Haydn's Aufnahme stattfand, die unter folgender, auf die Macht der Harmonie sinnreich anspielende Ansprache erfolgte.[6]

Über die Harmonie. Bey der Aufnahme des Br. H**n.

Eine Rede von Br. H**l**r.

. . . . . „Ihnen, neu aufgenommener Br. Lehrling! die Vorzüge des himmlischen Wesens, Harmonie, insbesondere anpreisen, Ihnen, der Sie seine Allgewalt in einem der schönsten Fächer des menschlichen Wissens so genau kennen, Ihnen, dem

3 Lied mit Chor und Orgel zur Eröffnung der Freimaurerloge □; dreistimmiger Chorgesang mit Orgel zum Schluß. (Köchel Nr. 483 und 484.)

4 Daß dieß der früher genannte Franz Anton von Weber war, ist sehr wahrscheinlich. Lesen wir doch von einem „maurerischen Beglaubigungsbrief" aus Wien. (Max Maria v. Weber, ein Lebensbild. Bd I. S. 22.)

5 Ich verdanke die Kenntniß dieses sowie eines früher (S. 23) erwähnten Briefes der Güte des Herrn Grafen Alexander v. Appony.

6 Journal für Freymaurer. Als Manuskript gedruckt für Brüder und Meister des Ordens. Herausgegeben von den Brüdern der □ zur wahren Eintracht im Orient von Wien. Zweyter Jahrgang. Zweytes Vierteljahr. 5785. Seite 175. ff.

diese liebenswürdige Göttin einen Theil der süßen Zauberkraft abgetretten hat, mit der Sie manchen Sturm der Seele besänftigt, Schmerz, und Wehmuth in stillen Kummer wiegt, melancholische, trübe Stunden kürzt, das Herz des Menschen zur Freude stimmt, und nicht selten selbst seinen Geist zu den erhabensten Gefühlen emporführet, Ihnen mit Anzüglichkeit ihre Reize zu schildern, würde überflüssiges Bemühen seyn. Ich begnüge mich, wenn ich durch mein kleines, unvollkommenes Gemälde — Skizze möchte ich sagen — wenn ich durch diese brüderliche Unterredung bei Ihnen den Vorsatz erweckt habe, Ihrer trauten Freundin — auch hier in diesem — für Sie, mein Bruder! neuen Wirkungskreise unwandelbar treu zu bleiben.

Noch glücklicher ist mein Zweck erreicht, noch glücklicher mein Wunsch erfüllet, wenn ich zur Überzeugung meiner Brüder von der Unentbehrlichkeit dieser Fundamentaltugend ächter Maurerey einigen Beytrag geleistet, und die Aufmerksamkeit, womit Sie bisher jedem Winke der himmlischen Huldgöttin gefolget sind, gefördert, befestiget habe".

Ob Haydn in diesem Kreise das fand, was er gewünscht und erwartet hatte, ob sein Eintritt in den Orden irgend von Einfluß auf seine Sinnesart gewesen, darüber erfahren wir auch nicht das Mindeste. —

Wenn man vom Stephansplatz in die Große Schulerstraße einbiegt, gelangt man zur Rechten unmittelbar vor dem Gasthof „Zum König von Ungarn" an ein vier Stockwerk hohes, ziemlich schmales Haus, dessen Fensterreihe (zwei Doppelfenster und ein einfaches) eine fast ununterbrochene Fläche bildet. Der rückwärtige Theil des Hauses macht Front in die Kleine Schulerstraße (jetzige Domgasse), ist doppelt so breit und zählt vier Doppelfenster. Gegenüber steht der Trienterhof, ein großes in die Blutgasse einmündendes geistliches Eckgebäude. Das erstgenannte Haus war in jener Zeit (1785) Eigenthum der Familie Camesina und trug die Nummer 846 (heute 8). Im ersten Stockwerk zählt der vordere Theil ein großes geräumiges Zimmer und ein allerliebstes Cabinet; der rückwärtige Theil besteht aus zwei großen Zimmern, durch ein kleineres getrennt. Die Küche und zwei kleine Cabinette liegen im Verbindungsgang. Der Hofraum ist schmal und fast düster zu nennen. Wir denken uns der Anlage nach im vorderen Theil das Empfangszimmer (Salon) nebst

Studiercabinet, und rückwärts die Familienzimmer. Hier war es wo Mozart zu Michaelis 1784 eingezogen war (bereits sein vierter Wohnungswechsel seit seiner Verheirathung) und wo Anfangs 1786 dessen *Nozze di Figaro* entstand. Vordem aber, im Febr. 1785 empfing hier Mozart seinen Vater, der damit den Salzburger Besuch des Sohnes sammt Frau (1783) erwiederte. Mit welch' gemischten Empfindungen mag der Vater nach Verlauf von zwölf Jahren die alte Kaiserstadt wieder begrüßt haben. Es war sein vierter Besuch: das erstemal (1762) mit seiner Frau und seinen zwei „Wunderkindern" (Wolfgang und Marianne); das zweitemal (1767) mit ebendenselben, wo sich Wolfgang bereits als Kirchencomponist öffentlich producirte; das drittemal (1773) mit Wolfgang allein, den Kopf voller Pläne, mit denen er geheim that und jetzt, längst schon ein Wittwer, allein und mit fast widerstrebendem Gefühl das Haus des Sohnes betretend, dessen eheliche Verbindung nicht nach seinem Sinne war. Und nun schreibt der Vater am 14. Febr. an die Tochter in Salzburg: „Am Freitag (11. Febr.) um 1 Uhr waren wir in der Schulerstraße Nr. 846 im ersten Stock. Daß dein Bruder ein schönes Quartier mit aller zum Haus gehörigen Auszierung hat, mögt Ihr daraus schließen, daß er 460 fl. Hauszins zahlt".[1] Mit dem Tage der Ankunft begann auch der Rundgang von Concert zu Concert, von Oper zu Oper. Noch an demselben Abend besuchte der Vater Wolfgangs erstes Subscriptionsconcert im Saale der Mehlgrube, in dem der Sohn „ein neues vortreffliches Clavierconcert" spielte. Sonntag war der Vater in der Akademie der italiänischen Sängerin Sigra Laschi, wo der Sohn „ein herrliches Concert spielte das er für die Paradies nach Paris gemacht hatte" und wo der Vater, gut postirt, alle Abwechslung der Instrumente so vortrefflich hörte, daß ihm „vor Vergnügen die Thränen in den Augen standen". Dann war wieder ein Concert wo Wolfgang „das neue große Concert in D *magnifique*" spielte; dann eine Hausakademie beim Salzburger Agenten von Ployer und so ging es fort.

Am 25. April, nach einem Aufenthalt von über zehn Wochen, verließ der Vater Wien, das er nicht mehr sehen sollte.[2] Er

1 Der jetzige dreifache Zins entspricht der Summe von damals.

2 Während seines Besuches hatte sich Leopold Mozart durch den Einfluß des Sohnes bewegen lassen, in den Freimaurerorden einzutreten, dem der Sohn bereits angehörte.

schien befriedigt von dem wenigstens damals scheinbar geordneten Hauswesen und freute sich seines kleinen immer freundlichen Enkels Carl, doch wurde die Stimmung gegen die Frau nicht günstiger. Dafür aber haftete er mit Freude und Bewunderung an den künstlerischen Leistungen Wolfgangs und schwelgte mit gerechtem Vaterstolz in dem großen Beifall, der dem Sohne bei jedem Auftreten zutheil wurde.[3]

Was uns diesen denkwürdigen Besuch so interessant macht, ist Leopold Mozart's Begegnung mit Haydn. Sie fand in Mozart's Wohnung am nächstfolgenden Tage von Leopold's Ankunft, am 12. Februar statt. Leopold schreibt darüber in dem erwähnten Briefe (14. Febr.) nach Hause:[4] „Am Samstag war abends Herr Joseph Haydn und die zwei Barone Tindi bei uns, es wurden die neuen Quartette gemacht, aber nur die 3 neuen, die er zu den andern 3 die wir haben, gemacht hat, — sie sind zwar ein bischen leichter, aber vortrefflich componirt.[5] Herr Haydn sagte mir: „Ich sage Ihnen vor Gott, als ein ehrlicher Mann, Ihr Sohn ist der größte Componist, den ich von Person und dem Namen nach kenne; er hat Geschmack, und überdieß die größte Compositionswissenschaft. — Otto Jahn[6] läßt diesem Ausspruche die schönen Worte folgen: „L. Mozart wußte die Bedeutung eines solchen Zeugnisses aus diesem Munde zu würdigen, er fand darin die Bestätigung des Glaubens und der Überzeugung, für welche er die beste Kraft seines Lebens geopfert hatte, eine solche Anerkennung des Sohnes war der schönste Lohn für diesen Vater — es war der Silberblick seines Lebens".

Mozart konnte Haydn gewiß nicht schöner danken als durch die Zueignungsschrift dieser sechs Quartette, die er ihm als die Frucht einer langen und mühevollen Arbeit übergiebt, gleichwie ein Vater seine Kinder einem bewährten Freunde von hohem Ansehen und Ruf anvertraut, daß er sie nachsichtig aufnehme,

---

3 Ausführliches über diesen Besuch, siehe Jahn, Mozart Bd II, S. 9 f.

4 Nach dem Original mitgetheilt von F. Nohl, Neue Zeitschrift f. Musik, 1870, Nr 40.

5 Diese letzteren 3 Quartette in B, A, C (Köchel, Nr. 458, 464, 465) waren componirt 1784 9. Nov., 1785, 10. und 14. Januar.

6 Mozart, Band II, S. 9.

beſchütze und vertrete.“ — Hier mehr denn irgendwo zeigt ſich uns das edle Verhältniß zwiſchen Haydn und Mozart als Künſtler und als Menſch. Obwohl dieſelbe Bahn wandelnd und in ſo verſchiedenem Lebensalter, war ihnen doch der Neid, die Eiferſucht fremd. Jeder ehrte die Verdienſte des Andern und ſtrebte denſelben nachzueifern, ohne ſeiner eigenen Selbſtſtändigkeit dabei etwas zu vergeben. Zahlreich und längſt bekannt und gewürdigt ſind die Belege für dieſe gegenſeitige Hochſchätzung. Als man mit Mozart über obige Dedication ſprach, ſagte er: „Das war Schuldigkeit, denn von Haydn habe ich gelernt, wie man Quartette ſchreiben müſſe“. Nie ſprach er ohne die lebhafteſte Bewunderung von ihm. „Keiner (ſagt er) kann alles, ſchäckern und erſchüttern, Lachen erregen und tiefe Rührung und alles gleich gut als Haydn“. „Es war rührend (erzählt Niemetſchek), wenn er (Mozart) von den beiden Haydn oder andern großen Meiſtern ſprach: man glaubte nicht, den allgewaltigen Mozart, ſondern einen ihrer begeiſterten Schüler zu hören“. Nicht minder bekannt ſind Mozart's Äußerungen gegen Leopold Koželuch, der in ſeiner Gegenwart an Haydn's Quartette mäckelte. „Herr! (antwortete er ihm einſt) und wenn man uns

---

7 *Al mio caro amico Haydn.*

Un padre, avendo risolto di mandare i suoi figli nel gran mondo, stimò doverli affidare alla protezione e condotta d'un uomo molto celebre in allora, il quale, per buona sorte, era di più, il suo migliore amico. Eccoti dunque del pari, uom celebre ed amico mio carissimo, i sei miei figli. Essi sono, è vero, il frutto d'una lunga e laboriosa fatica, pur la speranza fattami da più amici di vederla, almeno in parte, compensata, m'incoraggisce e mi lusinga, che questi parti siano per essermi un giorno, di qualche consolazione. Tu stesso, amico carissimo, nell' ultimo tuo soggiorno in questa capitale me ne dimostrarsti la tua soddisfazione. Questo tuo suffragio mi anima sopra tutto, perchè io te li raccomandi e mi fa sperare, che non ti sembreranno del tutto indegni del tuo favore. Piacciati dunque accoglierli benignamente ed esser loro, padre, guida ed amico! Da questo momento io ti cedo i miei diritti sopra di essi, ti supplico però di guardare con indulgenza i difetti, che l'occhio parziale di padre mi può aver celati, e di continuar, loro malgrado, la generosa tua amicizia a chi tanto l'apprezza, mentre sono di tutto cuore il tuo sincerissimo amico

Vienna il 1º settembre 1785. *W. A. Mozart.*

Die 6 Quartette erſchienen zuerſt bei Artaria Comp. als op. 10, Verlagen. 59, unter dem Titel: *Sei Quartetti per due Violini, Viola e Violoncello. Composti e dedicati al Signor Giuseppe Haydn, maestro di cappella die S. A. il principe d'Esterhazy etc. dal suo amico W. A. Mozart.*

Beide zusammenschmilzt, wird doch noch lange kein Haydn daraus". Und als bei einer anderen Gelegenheit Kozeluch meinte „das hätte ich nicht so gemacht", entgegnete ihm Mozart: „Ich auch nicht, und wissen Sie warum? weil weder Sie noch ich auf diesen Einfall gekommen wären".

Und nun Haydn dagegen! Wie freimüthig nahm er Mozart bei jeder Gelegenheit in Schutz. Als man nach der ersten Wiener Aufführung des *Don Giovanni* in einer Gesellschaft dies und jenes an der Oper auszusetzen fand und auch Haydn um seine Meinung gefragt wurde, sagte er: „Ich kann den Streit nicht ausmachen, aber das weiß ich, daß Mozart der größte Componist ist, den die Welt jetzt hat". Und ein andermal: „Wenn Mozart auch nichts anderes geschrieben hätte als seine Violinquartette und das Requiem, würde er allein dadurch schon unsterblich geworden sein". Auch später versäumte er keine Gelegenheit, wo er Mozart'sche Musik hören konnte und pflegte zu betheuern, daß er nie eine Composition von ihm gehört habe, ohne etwas zu lernen. Und mit Thränen in den Augen versicherte er noch im Alter, Mozart's Clavierspiel könne er in seinem Leben nicht vergessen „das ging an's Herz". Als er in London Mozart's Tod erfuhr, schrieb er an seinen Freund Puchberg in Wien: . . . . . „ich war über seinen Tod eine geraume Zeit ganz außer mir und konnte es nicht glauben, daß die Vorsicht so schnell einen unersetzlichen Mann in die andere Welt fordern sollte". . . . Und an seine Freundin v. Genzinger: „die nachwelt bekommt nicht in 100 Jahren wieder ein solch Talent"! Beim Musikalienhändler Broderip aber in Gegenwart Dr. Burney's um seine Meinung befragt, ob ein Ankauf der hinterlassenen Manuscripte Mozart's rathsam sei: „Kaufen Sie dieselben unbedingt (erwiederte Haydn voll Eifer). Er war in Wahrheit ein großer Musiker. Ich werde oft von meinen Freunden damit geschmeichelt, einiges Genie zu haben, doch er stand weit über mir". Wie schön sich Haydn weiterhin über Mozart ausspricht, als er aufgefordert wurde, für Prag eine Oper zu schreiben, werden wir bald hören. Schwer hält es, von diesem reinsten Bunde echter Künstlernaturen sich zu trennen, von Künstlern, die hocherhaben über dem gewohnten Alltags-Treiben dieselbe edle Gesinnung eint — für alle Zeiten ein leuchtendes Beispiel wahrer Größe. —

Am 9. August 1785 vermählte sich der vor drei Jahren zum Wittwer gewordene Fürst Paul Anton Esterházy, Sohn des regierenden Fürsten Nicolaus, zum zweitenmale. Seine jetzige Gemalin war die jüngste, am 20. Febr. 1769 geborene Tochter des Grafen Otto Philipp von Hohenfeld und der Gräfin Therese von Kinsky. Auch bei dieser Gelegenheit nahm Haydn, wie schon früher, einen Barytonsatz zu Hülfe, F-dur $^3/_4$, den er zu einem Chor mit den Worten »*Vivan gl'illustri Sposi*« einrichtete. Fürst Anton folgte seinem Vater Nicolaus im J. 1790 in der Regierung, löste die Musikkapelle auf, behielt aber Haydn als titulirten Kapellmeister bei. Da Haydn dann nach London ging und auch vor seiner zweiten Reise nicht lange in Wien blieb, kam er in fast gar keine Berührung mit diesem seinen dritten Herrn, dessen Tod (22. Jan. 1794) er in London erfuhr.[1]

Die schon erwähnte Composition Haydn's „Die sieben Worte Jesu am Kreuze" fällt in dieses Jahr (1785). Er selber schreibt darüber im März 1801:[1a] „Es sind ungefähr funfzehn Jahre, daß ich von einem Domherrn in Cadix ersucht wurde, eine Instrumentalmusik auf die sieben Worte Jesu am Kreuze zu verfertigen. Man pflegte damals alle Jahre während der Fastenzeit in der Hauptkirche zu Cadix ein Oratorium aufzuführen, zu dessen verstärkter Wirkung folgende Anstalten nicht wenig beytragen mußten. Die Wände, Fenster und Pfeiler der Kirche waren nehmlich mit schwarzem Tuche überzogen, und nur Eine, in der Mitte hängende große Lampe erleuchtete das heilige Dunkel. Zur Mittagsstunde wurden alle Thüren geschlossen; jetzt begann die Musik. Nach einem zweckmäßigen Vorspiel bestieg der Bischof die Kanzel, sprach eines der sieben Worte aus und stellte eine Betrachtung darüber an. So wie sie geendiget war, stieg er von der Kanzel herab, und fiel knieend vor dem Altare nieder. Diese Pause wurde von der Musik ausgefüllt. Der Bischof betrat und verließ zum zweyten, drittenmale u. s. w. die Kanzel, und jedesmal fiel das Orchester nach dem Schlusse der Rede wieder ein. Dieser Darstellung mußte meine Composition angemessen seyn. Die Aufgabe, sieben Adagio's wovon jedes gegen zehn Minuten

1 Die ihn überlebende Wittwe vermählte sich am 28. Jan. 1799 mit Karl Philipp Fürst von Schwarzenberg, k. k. Feldmarschall, der am 15. Oct. 1820 starb.

1a Vorbericht zu der bei Breitkopf und Härtel erschienenen Partitur.

dauern sollte, aufeinander folgen zu lassen, ohne den Zuhörer zu ermüden, war keine von den leichtesten; und ich fand bald, daß ich mich an den vorgeschriebenen Zeitraum nicht binden konnte."

Während Haydn darüber nachdachte, wie er sich dieses Auftrages am besten entledigen könnte, empfing er den Besuch seines Freundes Abbé Stadler. „Er fragte auch mich (erzählt Stadler in seiner Autobiographie) was ich davon hielte. Ich antwortete: Mir schien es am rathsamsten, wenn anfangs über die Worte eine anpassende Melodie gesetzt würde, die hernach nur durch Instrumente ausgeführt würde, in welcher Art zu setzen er ohnehin Meister wäre. Er that es auch, ob er aber nicht selbst schon früher dies zu thun willens war, weiß ich nicht".

Haydn mußte wohl mit seiner Ausführung zufrieden gewesen sein, denn, wie Griesinger erzählt (S. 33) erklärte er öfters diese Arbeit für eine seiner gelungensten.

Die noch vorhandenen ursprünglichen Auflagstimmen geben uns Aufschluß über die erste Bearbeitung, die Haydn später im Wesentlichen beibehielt, nur sehen wir hier jede Nummer durch ein längeres von einer Baßstimme gesungenes Recitativ über die Worte der einzelnen Sätze eingeleitet.

In dieser Form finden wir die Aufführung dieses Werkes das erstemal erwähnt in Zinzendorf's Tagebuch. Er schreibt (26. März 1787): *Le soir chez le Pce Auersperg au concert de Hayden sur les 7 paroles de notre Seigneur sur la croix.* (Zinzendorf befand sich in einer Loge zusammen mit den Familien Kinsky, Rothenhan, Buquoi.) »La seconde du Paradis, la derniere du dernier soupir me parut bien exprimés. Die nächste Aufführung bringt uns mit einem, durch Mozart's Requiem genugsam bekannten Manne zusammen. Ein Reisender, der in 1787 Wien besuchte, schreibt: „Von musikalischen Academien habe ich blos einer beym Grafen Walsegg beygewohnt, wo Haydn's unsterbliches Werk, seine sieben Kreuzesworte, vollständig aufgeführt wurden".[2]

Der Ruf der „Sieben Worte" drang rasch ins Ausland; es werden Aufführungen erwähnt aus Bonn (30. März 1787) vom Concertmeister Reicha bei Hofe veranstaltet; aus Breslau

2 Cramer's Mag. f. Mus. 1789. S. 51. — Eine Aufführung in demselben Jahre „in der Schloßkirche zu Wien" (Gerber, Lexikon 1790, S. 612; Siebigke, Mus. der Tonk. 1801) ist nicht nachweisbar.

(1788, Februar und März) in den Concerten des J. A. Hiller (d. h. einzelne Sätze daraus); aus Berlin (1793, 23. März) im Liebhaberconcert. In London, wohin Haydn das Werk in 1787 an Forſter verkauft hatte, führte es Haydn ſelbſt am 30. Mai 1791 auf und wiederholte es im Beneficeconcert des zehnjährigen Violinvirtuoſen Clement. — In Auflagſtimmen erſchien das Werk in 1787 zuerſt bei Artaria[3] (op. 47) und in raſcher Folge in Berlin, Paris, London und Neapel. Unmittelbar darauf erſchien ein Arrangement für Quartett (op. 48), von Haydn ſelbſt verfaßt und eines für Clavier allein (op. 49), über welches Haydn an Artaria ſchreibt: „unter andern belobe ich den Clavierauszug welcher ſehr gut und mit beſonderem Fleiß abgefaßt iſt".

Was Haydn bewogen haben mag, die für das Streichquartett arrangirten Sätze als ebenſo viele Sonaten unter die Zahl ſeiner Original-Quartette aufzunehmen, iſt unerklärlich. Ebenſo unbegreiflich bleibt es, daß man dies Vorgehen in faſt allen Quartett-Ausgaben Haydn's beibehalten hat. — Wie tief der Eindruck war, den die Sieben Worte in ihrer urſprünglichen Geſtalt hervorriefen, ſpricht zunächſt aus einer gleichzeitigen Beſprechung des Werkes, obwohl nur nach dem Clavierauszug.[4] Haydn ſelber ſagte, als er das Werk Forſter anbot: die letzten Worte des Erlöſers am Kreuze ſeien „durch Inſtrumentalmuſik dergeſtalt ausgedrückt, daß es den Unerfahrenſten den tiefſten Eindruck in ſeine Seele erweckt".

Nachdem Haydn das Werk an Artaria und Forſter verkauft hatte, nahm er Anſtand, es auch noch in Paris abzuſetzen, „erſtens (wie er an Artaria ſchreibt), weil ich dadurch die Herren von Cadix, welche doch die grund urſache dieſer Sonaten ſind, und mich darum bezahlten, ſehr beleydige, zweytens, wurden die Herren Franzoſen dadurch noch mehr beleydiget, wan ich mir ein werk bezahlen ließe, was in 3 wochen öffentlich in ſtich erſcheint".[5]

---

3 Der Titel lautet: *Musica instrumentale sopra le 7 ultime Parole del nostro Redentore in croce, o siano 7 Sonate, con un Introduzione, ed al fine un Terremoto, per due Violini, Viola, Vello, Flauti, Oboe, Corni, Clarini, Timpani, Fagotti o Contrabasso.*

4 Muſikal. Real-Ztg., Speier 1788, 1. Stück. S. 1 ff.

5 Über die Art wie Haydn „bezahlt" wurde, hat ſich folgende Anekdote erhalten: Haydn wartete lange auf das Honorar. Endlich kommt eine kleine

Soviel einſtweilen von dieſem Werk in ſeiner Urform. Die Geneſis deſſelben vervollſtändigend, wenden wir uns nun, obwohl der Zeit vorgreifend, ſchon jetzt der uns geläufigeren cantatenmäßigen Umarbeitung des Werkes für Geſang zu. Die eigentliche Entſtehung derſelben iſt in ein miſteriöſes Halbdunkel gehüllt. Haydn ſelber ſagt in obigem Vorbericht kurzweg: „Erſt ſpäter wurde ich veranlaßt, den Text unterzulegen.“ Neukomm gibt in ſeinen Notizen zu Dies folgende Erläuterung: „Auf ſeiner zweiten Rückreiſe aus England ging Haydn über Paſſau, wo er zu übernachten beſchloſſen hatte. Er erfuhr bei ſeiner Ankunft daß gerade für dieſen Abend die Aufführung ſeiner Sieben Worte angeſetzt ſei und daß der dortige Hofkapellmeiſter begleitende Singſtimmen zu dieſem Werke componirt habe. Haydn war mit der Aufführung zufrieden, ſetzte aber dieſer ſeiner Erzählung (mit ſeiner gewöhnlichen Beſcheidenheit) ganz einfach bei: „die Singſtimmen, glaube ich, hätte ich beſſer gemacht“. Gleich bei ſeiner Ankunft in Wien unternahm und vollendete Haydn dieſe erklärende Zugabe der Singſtimmen, zu welcher Bearbeitung Baron van Swieten den deutſchen und Carpani den italiäniſchen Text (eine freie Überſetzung) beſorgten. — Hier wäre alſo zum erſtenmale van Swieten als Verfaſſer des deutſchen Textes genannt, der nach anderer Verſion einem Domherrn in Paſſau[6] und wiederum dem erzbiſchöflichen Hofrath Friedberg in Salzburg zugeſchrieben wird.[7] Letztere Quelle ſagt, daß Friedberg den Text Michael Haydn übergab, der zu dem fertigen Inſtrumentalen die Singſtimmen hinzufügte und die Arbeit an ſeinen Bruder abſchickte, dem dieſelbe ſo ſehr gefiel daß er ſie mehrmals aufführte und als ſeine eigene Arbeit ausgab — eine Behauptung die hinlänglich durch die noch vorhandene Partitur in Joſeph Haydn's Handſchrift widerlegt iſt. — Die Ausſage Neukomm's über Paſſau iſt im Kern der Sache nicht ganz unbegründet. Haydn mochte immerhin im Januar 1794 auf der Hinreiſe nach London (nicht Rückreiſe von dort) in Paſſau von einer Bearbei-

Kiſte an. Haydn läßt ſie durch den Diener öffnen und findet zu ſeinem Erſtaunen — eine Chokolade-Torte. „Was ſoll ich mit einer Torte machen“, murrt er faſt unwillig. Indem er ſie aber anſchneidet, um dem Diener ein Theil zu geben, rollen ihm eine Reihe blanker Ducaten entgegen.

6 Grieſinger, S. 33.

7 Wiener Allg. Muſ. Ztg. 1813. Nr. 17.

tung seines Werkes gehört und sich den Text verschafft haben.[8] Ein noch vorhandenes vergilbtes Textheft ist im Stande, das Räthsel annähernd zu lösen. Der Titel lautet: „Die Worte Christi am Kreuze. Eine Kantate". Eine Anmerkung zum Schlusse sagt: „Diese Grabmusik wird am Charfreytage in der hohen Domkirche zu Passau um halb 7 Uhr Abends gehalten". Die Eintheilung ist wie bei Haydn und der Text der 7 Abschnitte im Wesentlichen, verschiedene Abweichungen abgerechnet, derselbe. Der „Schlußchor" jedoch (bei Haydn „das Erdbeben" betitelt) hat einen großen Vorzug vor diesem, indem er das Werk versöhnend abschließt.[9] — Daß Haydn diesen Original-Text als Grundlage zu seiner Bearbeitung benutzte, ist ersichtlich aus seiner handschriftlichen Partitur, in der sich zahlreiche Stellen aus jenem Textheste vorfinden, die theils von Haydn's, theils von einer fremden Hand (van Swieten?) in die neue Lesearт umgeschaffen wurden. Jedem Satze hat Haydn einen kurzen vierstimmigen Gesang im Choraltone mit einem der Ausrufe Christi vorangehen lassen.[10] Neu ist ferner der zwischen der 4. und 5. Nummer eingeschaltete Instrumentalsatz für Blasinstrumente allein, ein meisterhaft gearbeitetes Stück, das nach Werth und Ausdruck etwa der Mozart'schen Maurerischen Trauermusik an die Seite gesetzt werden kann.

Man wäre versucht, eine in Eisenstadt im Oct. 1797 stattgefundene Aufführung in dieser bekannten Umarbeitung für Gesang als die erste anzunehmen, wenn nicht ein zufällig noch erhaltenes Textheft, gedruckt in Wien bei Matthias Andreas Schmidt k. k. Hofbuchdrucker, vorläge, das die Jahreszahl 1796 trägt und vermuthlich zu einer Aufführung diente, die im März dieses Jahres in fürstlichen Räumen abgehalten wurde, zu denen uns abermals Zinzendorf den Weg öffnet. Er schreibt 1796, 27. März: »*De nouveau au concert. Toujours la 7me parole*. Vater, ich

---

8 Der Componist war nicht zu ermitteln, auch das Werk selbst existirt nicht mehr. Übrigens theilte mir Domkapellmeister F. Milosch gütigst mit, daß noch bei seiner Ankunft (1839) alljährlich am Charfreitag eine Grabmusik aufgeführt wurde.

9 Haydn's Textworte, beginnend: „Er ist nicht mehr", sind hier Rammler's „Tod Jesu" (als Oratorium componirt von Graun) entnommen, von diesem recitativisch für eine Singstimme, von Haydn aber als Chorsatz behandelt.

10 Die Ausrufe findet man: I. II. VII — Lukas, Kapitel 23; III. IV — Johannes, Kap. 19; IV — Matthäus, Kap. 27.

befehle — *me plait le plus et d'avantage que* Es ist vollbracht".[11] Da Zinzendorf zuvor wiederholt der Concerte bei Fürst Lobkowitz gedenkt, hat wohl auch diese Aufführung in dessen Palais stattgefunden und gingen derselben mehrere voraus, wie Zinzendorf's Bemerkung zu entnehmen ist. Die zunächst erwähnte Aufführung führt uns also nach Eisenstadt, wo sie nach dem Tagebuch Rosenbaum's[12] im Theatersaal des fürstlichen Schlosses zur Zeit des Besuches des Palatin von Ungarn und in Gegenwart vieler hohen Gäste am 27. Oct. 1797 stattfand. Therese Gaßmann, die ältere Tochter des im Jahre 1774 verstorbenen Hofkapellmeisters Florian Gaßmann, eine Schülerin van Salieri und nachmalige Frau des Rosenbaum, sang die Sopranpartie. Die Zahl der Gäste war groß, denn Rosenbaum vertheilte 1000 Exemplare des in Oedenburg gedruckten Textes. Die nächste Aufführung war in Wien am 1. und 2. April 1798 in der Akademie der Tonkünstler-Societät. Haydn selbst dirigirte und wird auf dem Anschlagzettel eigens als „Mitglied dieser Tonkünstler-Gesellschaft" angeführt, nachdem sich am 11. Dec. 1797 die Direction von der ihm angethanen Schmach durch unentgeltliche Aufnahme gereinigt hatte. Auch hier sang die Gaßmann und neben ihr Antonie Flamm „eine geschickte Altistin", Enkelin des Michael Spangler, bei dem Haydn nach seiner Verstoßung aus dem Capellhause von der Straße weg Unterkunft gefunden hatte.[13] Welche Gefühle mögen Haydn bei dieser Aufführung durchstürmt haben! Hier eine Gesellschaft, die ihm zur Versöhnung die Hand reicht; dort die Enkelin eines Mannes, der ihm einst wie ein Schutzengel erschienen war — Haydn selbst damals Bettgeher auf einer Dachkammer, jetzt ein von der ganzen musikalischen Welt gefeierter Mann! — Von den folgenden Aufführungen in Wien seien noch erwähnt: im Dec. 1803 zum Besten der Spitalbürger (4000 Gulden Einnahme); im April 1806 für die Theater-Armen; im März 1809 im Leopoldstädter Theater zum Vortheil der dortigen Choristen. Die *Concerts spirituels* führten das Werk viermal im

11 Es sind Nr. 7 und 6, hier nach der Überschrift erwähnt. Nr. 7 richtiger: Vater! In deine Hände empfehle ich meinen Geist.

12 Das Tagebuch dieses, schon Bd I, S. 245. Anm. 39 erwähnten fürstl. Esterházy'schen Beamten wird uns im letzten Bande häufig als willkommene Quelle dienen.

13 Band I, S. 117 f.; Antonie Flamm S. 119 f.

Landständischen Saale auf. Eine der letzten gottesdienstlichen Aufführungen war in der Alt-Lerchenfelder Kirche, wobei der Bruder Franz Schubert's, Schottenpriester P. Hermann (Anton) die Zwischenpredigten hielt.

Wie rasch sich das Werk, nachdem es bei Breitkopf und Härtel 1801 in der neuen Form erschienen war, auswärts in großen und kleinen Städten verbreitete, zeigen Aufführungen in Bückeburg (1802 am Charfreitage); im Landstädtchen Kirchheim unter Teck im Würtembergischen (1802) und zwar durch Dilettanten und Mitglieder des Hofstaates der Herzogin Franziska, Wittwe des Herzogs Karl; in Braunschweig (1802) 10 Aufführungen, theils in der Kirche, theils im Concertsaal; in Berlin (1802) in der Jerusalem- und in der Garnisons-Kirche; in Leipzig (1802, 1803) unter Schicht, 1805 in der Neukirche und 1808 in der Kirche und im Concert; in Ratiborschitz, einem böhmischen Bergstädtchen (1803), in Neapel (1805) im Hause eines vornehmen Kunstkenners; in Rudolstadt (1810 am Charfreitag in der Stadtkirche); in Köln (1815, am Charfreitag) ꝛc. Sämmtliche Berichte bestätigen die feierliche Wirkung, die das Werk hervorbrachte. Die letztgenannte Kölner Aufführung hielt sich an die alte Vorschrift, indem der Dom nach Art der Sixtinischen Kapelle in Rom nur durch ein in der Höhe schwebendes colossales Kreuz magisch beleuchtet war und die ernste Feier durch geschlossen gehaltene Thüren nicht gestört wurde. Auch die andere Vorschrift, nach welcher der Prediger von der Kanzel herab (die er besser gar nicht verläßt) vor jedem Musikstück die Bedeutung der nachfolgenden Worte auseinandersetzt, wurde hie und da, z. B. in Rudolstadt, in Eisenstadt und (wie oben erwähnt) in Wien beobachtet. In diesem Falle hat man besondere Rücksicht darauf zu nehmen daß der Priester sich möglichst kurz fasse und Predigt und Musik unmittelbar ineinander greifen.[14]

Für Tanzmusik hatte Haydn in diesem Jahre besonders gesorgt. Torricella kündigte in der Wiener Zeitung auf

14 Haydn's Vorgänger in dieser Compositionsgattung waren: Ludwig Senfl (vergl. Monatshefte f. Musikgeschichte, 1876, Nr. 12. S. 149). Joh. Glück (Allg. Wiener Mus. Ztg. 1843. S. 105); Heinrich Schütz (neu her. von Carl Riedel, 1873); Christoph Gottlieb Schröter (Hiller, Lebensbeschreibung berühmter Männer. S. 254). Nach Haydn: Graf Castelbarco; Jos. Lutz; Gounod, Mercadante, Th. Dubois (Paris 1870).

Subscription an: „12 Menuetts ganz neu und sehr schön, nebst verschiedenen andern, welche im Casino in dem von Trattnerischen Freyhof in den ausgeschriebenen und bestimmten Bällen producirt worden". Ferner bei Lausch: „12 Menuetts mit Trios nebst 6 deutschen Tänzen vollständig mit Trompeten und Pauken" für das Clavicembalo. Artaria gab in Stich heraus: „XII Menuets *pour le Clavecin ou Piano-Forte*", und Six Allemands *a plusieurs instruments*.

Drei Clavier-Trios (h. 2, 3, 4) componirte Haydn damals für die Gräfin Marianne Viczay. Sie war eine geborene Gräfin Graffelcovics, ihre Mutter, Maria Anna, die Tochter des Fürsten Nicolaus. Die Gräfin wohnte zur Zeit[1] auf einem Gut des Vaters, Groß-Losing (Nagy Lózs) unterhalb Groß-Zinkendorf und nicht sehr entfernt von Esterház. Das Trio Nr. 2 ist schon 1784 erwähnt, Nr. 3 aus dem J. 1785 ist in Autograph erhalten. Alle drei erschienen auch als Streich-Trios.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

2 Clavier-Trios (h. 5, 6), Nr. 5 im Autograph erhalten.

Im Jahre 1786 griff Haydn noch einmal zum Baryton. Friedrich der Große war am 17. August zu Sanssouci gestorben und die Componisten wetteiferten, ihm, der sein Lebelang ein so großer Freund der Tonkunst gewesen, durch deren Sprache einen Nachruf zu weihen. So im Norden Zelter, dessen Cantate am 25. Oct. in der Garnisonskirche zu Berlin aufgeführt wurde,[1] Reichardt's Trauercantate am 24. Jan. 1787 im Opernhause daselbst;[2] im Süden Joseph Haydn die schon früher[3] erwähnte Cantate „Deutschlands Klage auf den Tod Friedrich des Großen", für Sologesang mit Baryton-Begleitung, mit den Worten be-

1 Geboren 1739, vermählt 1758, gest. 1811 zu Preßburg.

1 Dr. W. Rintel, C. F. Zelter, Berlin 1861. S. 155.

2 H. M. Schletterer, Joh. Friedrich Reichardt, 1865, Bd I, S. 464.

3 Band I, S. 257 und 267. Der Text steht (wie S. 267 angegeben) i. d. Beßlerischen Musik. Realzeitung f. d. J. 1788, Nr. 8, S. 47. Von der Cantate hat sich wenigstens der Singpart in Abschrift erhalten, wie mir Herr A. Quanty in Göttingen gütigst mittheilte, der dieselbe der Hofbibliothek in Berlin überließ.

ginnend: „Er ist nicht mehr! Tön' traurend, Baryton! Tönt, laute Klagelieder"! Ohne Zweifel wurde Haydn zu dieser Composition durch sein ehemaliges Orchestermitglied Karl Franz (Bd I. 267) angeregt, der eine Reise nach Deutschland beabsichtigte, wo er sich mit dieser Cantate in zweifacher Hinsicht, durch den Gegenstand selbst und durch den Namen des Componisten vortheilhaft einzuführen hoffte. Wir sahen schon, daß er dieselbe in Leipzig am 4. Febr. 1788 im Gewandhausconcert durch die Sängerin Valdesturla (vordem in Esterház, nun verehelichte Schicht) vortragen ließ und sie auf dem Baryton begleitete und daß er in demselben Jahre das Musikstück in Nürnberg öffentlich selbst sang und begleitete.

In diesem Jahre erhielt Haydn vom König Ferdinand IV. von Neapel den Auftrag, ihm eine Anzahl Stücke für die Leier zu componiren. Außer seiner Leidenschaft für die Jagd hatte der König nur noch Interesse für Musik und speciell für die Leier, die er meisterhaft spielte. Sein Lehrer war der kaiserliche Legationssecretär Hadrara, der auch ein fertiger Clavierspieler war. Als Pleyel sich im J. 1782 vier Monate in Neapel aufhielt, mußte auch er für den König Compositionen für die Leier (darunter Concerte für 2 Liren) schreiben[1] und mag diesen auf Haydn aufmerksam gemacht haben. Haydn componirte 5 Concerte (c. 12—16) zu 3 und 4 Sätzen für 9 Instrumente für je 2 Liren, Clarinetten, Violen, Waldhörnern sammt Baß) die er später theilweise anderwärts benutzte, die beiden Liren durch Flöte und Oboe ersetzend. Die Compositionen müssen dem Könige gefallen haben, denn er lud Haydn ein, nach Neapel zu kommen, was auch Haydn versprach und im folgenden Jahre die Absicht hatte auszuführen. Im J. 1790 werden wir Haydn abermals mit Compositionen für die Leier beschäftigt sehen.

Die 6 Symphonien (a. 52—57) sind die früher erwähnten Pariser, unter dem Titel *Répertoire de la Loge Olympique*

1 Cramer's Mag. f. Musik, 1789. S. 15. Ein Reisender schrieb damals: „Wer dies Instrument nur vom Bauer hat spielen hören, sollte kaum glauben, daß sich etwas geschentes darauf hervorbringen ließe, am wenigsten etwas von Wirkung, welches reizen könnte, auf Virtuosität es anzulegen. Dies Instrument ist aber wirklich einiger Behandlung fähig. Herr Pleyel der nie eine Leyer in der Hand gehabt hatte, entdeckte beim bloßen Berühren derselben gleich einige neue Nüancen und daran zu machende Verbesserungen".

erſchienen. Nr. 54 iſt in Autograph erhalten. Drei haben Beinamen erhalten: Nr. 52 — *l'Ours*, wegen dem Brummbaß im letzten Satz; Nr. 53 — *la Poule*; Nr. 55 — *la Reine*, vielleicht eine Lieblingsnummer der Königin.

Weitere Compoſitionen aus dieſem Jahre:

3 Clavierſonaten (f. 24—26), im Druck erſchienen.

1 Tenorarie, »*Ah, tui senti amico*« (n. 4) componirt zu *Ifigenie in Tauride* von Traetta, in Abſchrift erhalten.

1 Arie »*Sono Alcina*« (n. 5) zur Oper *L'Isola d'Alcina* von Gazzaniga, in Autograph erhalten.

Im Jahre 1787 erfüllte endlich Haydn die an ihn ſchon 1783 ergangene öffentliche Aufforderung „der ihn ehrenden deutſchen Violiniſten“[1] und gab abermals 6 Quartette (d. 45—50) heraus, deren Compoſition Haydn ſchon in 1784 begonnen haben mochte. Er ſchrieb damas (5. April) an Artaria wegen Contract und willigte ein in die zugeſagten 300 Gulden „ohngeachtet ich jedesmahl durch meine Quartette mit dem Pränumeration mehr denn 100 Ducaten erhielte, und welches mir auch Herr Willmann zu geben verſprache“. Artaria müße aber „in Geduld ſtehen bis Ende July“; außer 12 Exemplaren verlangt Haydn noch „eine willkürliche Dedication“. Für dieſe hatte ſich Artaria den König Friedrich Wilhelm II. auserſehen. In 1787 erwähnt Haydn wiederholt derſelben, ſo am 27. Febr., wo er ein Schreiben des k. pr. Reſidenten Jacoby citirt, der ihm ſchreibt: „Was hat es mit den Stücken von Ihrer Compoſition für eine Bewandnuß, welche Herr Artaria nach Berlin an den König zu überſenden vorhabens iſt? ich möchte darüber gerne deroſelben aufſchluß haben, und bitte darum ergebenſt“. Worauf Haydn an Artaria: „Ich hoffe ja nicht, daß Sie etwa dieſe Sonaten [die Sieben Worte] werden als quartetten, noch mit allen ſtimmen Sr. Majeſtät dediciren werden, weil es wieder alle Raiſon wäre, ſondern ich glaube, daß es die neuen quartette angehen werde, welches ich belobe, ſo Sie es willens ſind“. Ferner am 21. Juni: „Wegen der Dedication der Quartette an Sr. Maj. den König von Preußen wäre es mir am liebſten, wenn Sie ſelbſt durch jemanden

1 Die Notiz aus Königsberg ſteht in Cramer's Mag. f. Muſik I. S. 583

vernünftigen in Wienn dieselbe aufsetzen ließen, aber kurtz, und bindig, am besten könnte Ihnen der Minister Herr v. Jacobi dazu verhülflich seyn". Nun aber theilt Dies (S. 71) folgendes Schreiben mit:

„Se. Majestät von Preußen ꝛc. gerechtet die abermahlige Attention, die der Hr. Kapellmeister Haydn, Höchst Dieselben, durch Übersendung von sechs neuen Quartetten, bezeigen wollen, zu ganz besonderem Wohlgefallen, und es ist ohne Zweifel, daß Allerhöchst Dieselben, von jeher die Werke des Hrn Kapellmeisters Haydn zu schätzen gewußt, und jederzeit schätzen werden. Um es Demselben thätig zu beweisen, übersenden Sie ihm beykommenden Ring, als ein Zeichen Höchst Dero Zufriedenheit, bleiben Ihm auch in Gnaden gewogen".

Potsdam den 21. April 1787. F. Wilhelm.

Für obige Quartette konnte, wie das Datum zeigt, das Geschenk nicht erfolgt sein; die „abermahlige Attention" läßt fast vermuthen daß Haydn dem König zuvor die neuen 6 Pariser Symphonien überschickte, die ein Reisender im Belvedere-Garten in Wien gehört haben will (S. 149) und sie als ein dem König dedicirtes Werk anführt. Artarias Ausgabe führt die Dedication nicht, wohl aber die von Hummel in Berlin (*dédiés à S. Maj. Frédéric Guillaume II, roi de Prusse, oeuvre XXIX*, Verlagsnummer 636). Und doch schreibt Haydn am 2. Mai 1787 an Artaria: „Sie werden mit nächsten ersahren von einem Present, welches ich ganz unverhofft von sehr grosen überkommen habe", was sich doch wohl auf des Königs Geschenk beziehen dürfte. — Jedenfalls aber freute sich Haydn des Ringes (Diamantring von 300 Ducaten an Werth, wie Gerber angiebt) und soll ihn bei besonderen Anlässen während der Arbeit am Finger getragen haben. Der König war ein Freund und Beschützer der Musik und als Schüler des älteren Duport selbst ein tüchtiger Violoncellspieler. Wie freudig er Mozart, Dittersdorf, Naumann, Rosetti aufnahm und glänzend honorirte, ist bekannt. Boccherini ernannte er zu seinem Kammercomponisten mit lebenslänglichem Jahresgehalt. Beethoven widmete ihm seine zwei Sonaten op. 5, die er selbst bei Hofe mit Duport gespielt hatte. Haydn war entweder von ihm eingeladen worden, seinen Rückweg von London bei der zweiten Reise über Berlin zu nehmen oder er wünschte selbst, ihn persönlich kennen zu lernen.

Haydn hatte in diesem Jahre ernstlich die Absicht, der Einladung des Königs von Neapel nachzukommen und Italien zu

besuchen, wie wir aus einem an Forster in London gerichteten Schreiben (dat. 8. April) ersehen: „Ich verhoffte Sie zu Ende dieses Jahres selbst zu sehen, da ich aber bis jetzo von Herrn Cramer noch keine antwort erhalten, werde ich mich für diesen Winter nach Neapel engagiren".

Dahin kam Haydn nun freilich nicht; dagegen wartete seiner ein unverhoffter Antrag aus Böhmens Hauptstadt. Der große Erfolg, den Mozart's *Don Giovanni* in Prag errungen (die erste Aufführung war am 29. Oct. 1787), mochte einen Freund Haydn's, der mit ihm seit langer Zeit in Briefwechsel stand, ermuntert haben, ihn zu bewegen, sein Talent gleichfalls auch einmal für Prag zu verwenden. Der Briefsteller war der Verpflegs-Oberverwalter Roth, der einigemal im Jahre große musikalische Akademien in seinem Hause gab, wobei auch Symphonien von den ersten Meistern aufgeführt wurden.[2] Haydn's Antwort, auf die schon hingedeutet wurde, ist zuerst in Niemetschek's Mozart-Biographie erhalten und seitdem oft citirt worden als würdiges Zeugniß von Haydn's hohem Sinn. Haydn schreibt:

„Sie verlangen eine *Opera buffa* von mir. Recht herzlich gern, wenn Sie Lust haben, von meiner Singkompostition etwas für sich allein zu besitzen. Aber um sie auf dem Theater zu Prag aufzuführen, kann ich Ihnen dieselbe nicht dienen, weil alle meine Opern zu viel an unser Personale (zu Esterház in Ungarn) gebunden sind, und außerdem nie die Wirkung hervorbringen würden, die ich nach der Lokalität berechnet habe. Ganz was anders wäre es, wenn ich das unschätzbare Glück hätte, ein ganz neues Buch für das dasige Theater zu komponiren. Aber auch da hätte ich noch viel zu wagen, indem der große Mozart schwerlich jemanden andern zur Seite haben kann.

Denn könnt' ich jedem Musikfreunde, besonders aber den Großen, die unnachahmlichen Arbeiten Mozarts, so tief und mit einem solchen musikalischen Verstande, mit einer so großen Empfindung, in die Seele prägen, als ich sie begreife und empfinde: so würden die Nationen wetteifern, ein solches Kleinod in ihren Ringmauern zu besitzen. Prag soll den theuern Mann fest halten — aber auch belohnen; denn ohne dieses ist die Geschichte großer Genien traurig, und giebt der Nachwelt wenig Aufmunterung zum ferneren Bestreben; weßwegen leider so viel hoffnungsvolle Geister darnieder liegen. Mich zürnet es, daß dieser einzige Mozart noch nicht bey einem kaiserlichen oder königlichen Hofe engagirt ist! Verzeihen Sie, wenn ich aus dem Geleise komme: ich habe den Mann zu lieb".[3]

2 Schönfeld, Jahrbuch der Tonkunst für Wien und Prag, S. 140.

3 Haydn konnte damals (der Brief ist im Decbr. geschrieben) noch nicht wissen, daß Mozart am 7 Dec. zum kais. Kammermusikus — freilich nur mit achthundert Gulden Jahresgehalt (!) — ernannt worden war.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

2 Symphonien (n. 58, 59) für Paris componirt; Nr. 59 in Autograph erhalten.

1 Sopranarie »*Chi vive amante*«, schickte Me. Saffi, verm. Nencini nach Modena.

1 Baßarie »*Un cor si tenero in petto*« (n. 5) in Autograph erhalten.

Zu den Männern, welche einem wahren Haydn-Cultus trieben, zählten v. Mastiaux in Bonn und Exner in Zittau (in Sachsen). Beide legten sich eine förmliche Bibliothek an und kauften alles auf, was sie an Compositionen von ihrem Liebling habhaft werden konnten. Ersterer trat auch mit Haydn in lebhafte Correspondenz. von Mastiaux Hofkammerrath des Kurfürsten von Köln, geboren 1726 auf dem Schlosse Junkerrath (Grafschaft Blankenheim), war seit seiner Jugend halbblind. Er fand in der Musik sein einziges Vergnügen, spielte Clavier, Violine, Violoncell und wußte auch mit den gebräuchlichsten Blasinstrumenten umzugehen. Seine fünf Kinder waren alle musikalisch gebildet und namentlich die Tochter war eine der besten Pianistinnen Bonns. Wöchentlich gab v. Mastiaux ein Hausconcert, das er mit seiner eigenen reichen Musikalien-Sammlung versah. „Von J. Haiden ist er ein Anbeter und wechselt mit ihm Briefe", so berichtet Reese aus Bonn.[1] v. Mastiaux starb 1798 zu Bonn.

August Christian Exner, hochverdienter Kauf- und Handelsherr, hatte sogar einen eigenen Musiksaal zu Orchester-Produktionen erbaut. Sein reicher Vorrath an Musikalien blieb durch die Sorgfalt der Söhne und Erben erhalten, welche dieselbe dem Gymnasial-Chor der Vaterstadt schenkungsweise überließen.

Von den drei, in dieses Jahr (1788) aufgenommenen Symphonien ist die dritte (n. 62) die bekannte Kinder-Symphonie. Wie sie entstand? Nun — das kleine Ding spricht für sich selbst und willig folgen wir der Tradition. Wir sehen den aufgeputzten Jahrmarkt und die Landleute von Nah und Fern, ihren Bedarf für Familie und Haus einzukaufen. Für Groß und Klein

1 Cramer's Mag. d. Mus. 1783. S. 388; 1787. S. 1396.

ist gesorgt, für Küche, Keller und Wohnzimmer. Es ist ein wüstes Durcheinander; Jeder preist seine Waare, Jeder sucht und findet, was er für sich und Andere brauchen kann. Der Bursche denkt an seine Liebste und diese an ihn, der Mann auf die Frau und diese an die Kinder. Und an diesen ist kein Mangel. Sie begaffen die Wunder nicht nur, sie greifen auch keck zu und was halbwegs tönt und Geräusch macht, ist ihnen am liebsten. Die Buben voran läßt der Eine den Kukuk rufen, der Andere bläst in die Trompete, ein Dritter hat die Orgelhenne (Nachteule) entdeckt, ein Vierter bearbeitet die Schnarre (Ratschen) und den Cymbelstern; die Trommel aber überlärmt alle. Haydn (denn er ist selbstverständlich unter der Menge) ist in bester Laune; aber am meisten erfreuen ihn die Kinder, die so voller Lust in sein Fach pfuschen. Er kauft Jedem sein Lieblingsstück und schließlich für sich selbst ein ganzes Septett — alle genannten Instrumente, denn bereits hat sich in ihm der Schalk gerührt. Zu Hause angekommen stellt er seine Sammlung in Reihe und Glied auf, nimmt Feder und Papier zur Hand, fügt den Instrumenten als verbindenden Kitt Baß und zwei Violinen hinzu und läßt nach gethaner Arbeit einen Theil seines Orchesters für den kommenden Morgen zu einer wichtigen Probe einladen. Sie dauerte diesesmal ungewöhnlich lange, da die sonst so taktfesten Musiker vor Lachen zum erstenmale in ihrem Leben gleich zu Beginn umwarfen und immer wieder neu beginnen mußten. Das war Haydn's Kinder-Symphonie — das Spiel der Marionette auf Instrumente übertragen. Die ursprünglichen Auflagstimmen[2] tragen die Bezeichnung *Sinfonia Berchtolsgadensis*, nach dem bekannten Marktflecken in Bayern, der von jeher sich durch seine Kinderspielwaaren auszeichnete.

Die Kinder-Symphonie (franz. *Symphonie burlesque* oder *d'enfants*, auch *la foire des enfants;* engl. *the Toy*) erheiterte manche gesellige Kreise. J. E. Eberwein schrieb dazu einen Prolog,[3] in dem Haydn nach dem gedachten Orte selbst versetzt wird.

2 Man findet auch Pfeife und Triangel hinzugefügt. Die Stimmung der Instrumente ist folgende: Kukuk — G und E (nach diesen werden die Violinen und der Baß gestimmt); Trompete und Trommel — G; Wachtel — F. Allegro und Menuet erfordern mäßige Bewegung wegen dem Kukuk; das letzte Stück ist 3 mal zu spielen, zuerst Moderato, dann Allegro, zuletzt Presto.

3 Verlag Hofmeister, als Zugabe zu dem Clavier-Arrangement.

In Berlin ließ sie Zeune, Director des Blinden-Instituts, zur Vorfeier der Weihnachten (1840) von seinen Zöglingen spielen, die sich erhaben gedruckter Noten bedienten.[4] Beim Bankett, das dem Musikfeste in Lausanne in 1823 folgte, wurde die Symphonie von Jünglingen in Kinderkleidung aufgeführt.[5] Bei einem Narrenfest in Kroll's Wintergarten in Breslau (1830) dirigirte die Symphonie Musikdirector Wolf mit dem Dreschflegel und die Musiker ließen ebenso ihrer Laune freien Lauf.[6] In einem Concerte, das 1843 zu Wien für den alten Gyrowetz veranstaltet wurde, wirkten bei der Symphonie Hofopernkapellmeister Otto Nicolai, Dr. A. J. Becher, Violoncellvirtuose Merk, Violinspieler Holz, Professor Fischhof, Dichter Bauernfeld, Pianist Evers, Baron Lannoy, unter Leitung eines Miniatur-Kapellmeisters am hohen Dirigentenpult.[7]

Die zweite Symphonie (n. 61) ist die erst in neuester Zeit bekannter gewordene sogenannte Oxford-Symphonie, ursprünglich für Paris componirt. Als Haydn im J. 1791 von London aus nach der altberühmten Universitätsstadt Oxford reiste, um das Diplom zu seiner Ernennung als Ehren-Doctor persönlich in Empfang zu nehmen, traf er zu spät ein, um von einer mitgebrachten neuen Symphonie die nöthigen Proben abhalten zu können; er wählte daher jene vorräthige ältere, der von da an obige Bezeichnung beigelegt wurde.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

1 Symphonie (n. 60), für Paris componirt.

2 Arien »*Dica pure chi vuol dire*«, und »*Signor voi sapete*« (n. 6, 7), Einlagen zu Martin's Oper *Una cosa rara*, im Druck erschienen.

1 Tenor-Arie »*Se tu mi sprezzi*« (n. 8), in Autograph vorvorhanden.

Im Jahre 1789 erschienen fast gleichzeitig bei Artaria und *Au Magasin de Musique* 6 Quartette von Haydn (d. 51—

---

4 A. M. Mus. Ztg. 1841. S. 40.

5 Allg. Mus. Ztg. XXV. S. 670.

6 Dr. W. Viel, Aus dem Leben eines alten Organisten . . . . .

7 Allg. Mus. Ztg. 1843. Nr. 9.

56) *dediés à Monsieur Jean Tost.* Die nächſtfolgenden 6 Quartette (d. 57—62) im J. 1790 componirt, tragen dieſelbe Dedication. Dieſe beiden Serien, im Privatgebrauch kurzweg „die Toſt'ſchen" genannt, blieben lange Zeit die beliebteſten Quartette und ſtellte man ihnen nur die Mozart'ſchen zur Seite. Indem wir hier einem Manne wiederholt eine Auszeichnung zutheil werden ſehen, deren ſich ſelbſt Grafen und Fürſten nur einmal rühmen konnten, verlohnt es wohl, denſelben näher ins Auge zu faſſen.

Johann Toſt war Großhandlungs-Gremialiſt in Wien, ein großer Muſikfreund und ſelbſt ein vorzüglicher Violinſpieler der, gleich dem Großhändler v. Häring, manchen Meiſter auf dieſem Inſtrument beſchämen konnte.[1] Wo die Tonkunſt rief, war auch Toſt zur Hand. Als der geniale Violiniſt Bridgetower am 24. Mai 1803 ein Concert im Augarten gab, ſtand Toſt dem höchſten Adel zunächſt mit 12 Billets auf der Subſcriptionsliſte.[2] Als die Muſik-Dilettanten Wiens ſich 1812 zu einem großen Concerte vereinigten zur Unterſtützung der dürftigſten Bewohner des Schlachtfeldes von Aſpern, leitete er die Violinen. „Hohes Lob (ſchrieben damals die Vaterl. Blätter[3]) gebührt ebenfalls Herrn v. Toſt als Director des Orcheſters. Ausgedehnte muſikaliſche Reiſen, große Kenntniße und gereifte Erfahrung ſowie der richtigſte Vortrag als Violinſpieler haben ſchon längſt dieſem ächten Muſikfreunde einen ausgezeichneten Platz unter den erſten Künſtlern angewieſen". Und als nun unmittelbar nach dieſem Concerte die Mitwirkenden die erſten Schritte thaten zur Verwirklichung eines zu gründenden Muſik-Dilettanten-Vereines die jetzige Geſellſchaft der Muſikfreunde), war auch Toſt unter den ſo ernannten Bevollmächtigten zur Wahl des größeren Ausſchuſſes. Der Violinſpieler Wenzel Krumpholz, einer der früheſten und enthuſiaſtiſchſten Verehrer Beethoven's, widmete Toſt ein Muſikſtück „Abendunterhaltung für eine Violine"; Franz Weiß, Kammermuſikus bei Fürſt Raſoumowsky, einer der Bevorzugten, der unter Schuppanzigh in des Fürſten Palais Beethoven's Quartette zuerſt kennen lernte, widmete Toſt 3 Quartette op. 1; ebenſo Spohr ein Quintett op. 33. Nr. 1. Louis Spohr gab damals

1 Vaterl. Blätter f. d. öſt. Kaiſerſt. 1808. S. 53.
2 Thayer, Beethoven II. 390.
3 Nr. 100, 12. Dec.

in Wien 2 Concerte (Dec. 1812 und Jan. 1813) im kleinen Redoutenſaale und führte ſein Oratorium „Das jüngſte Gericht“ (21. und 24. Jan. 1813) im großen Redoutenſaale auf. Mit Toſt ſchloß er ein eigenthümliches Bündniß: er verpflichtete ſich, gegen ein angemeſſenes Honorar auf 3 Jahre Toſt alles zu überlaſſen, was er in dieſer Zeit componiren würde oder auch ſchon componirt in Manuſcript vorräthig hatte. Spohr mußte ihm die Partituren einhändigen und durfte auch keine Abſchrift zurückbehalten. Dagegen bewilligte Toſt, daß während dieſer Zeit jedes beliebige von ihm verwahrte Werk aufgeführt werden dürfe und zwar ſo oft wie möglich, aber nur in ſeiner Gegenwart. Vorzugsweiſe wünſchte Toſt Werke die ſich für Privatzirkel eigneten, als z. B. Quartette, Quintette für Streichinſtrumente oder auch gemiſchte Kammermuſik. Toſt geſtand ſelbſt, daß er dabei den Zweck im Auge habe, neue Bekanntſchaften im Handelsſtande anzuknüpfen und überhaupt ſein Anſehen zu heben.[1]

Soweit über Toſt als Muſikfreund. Das Leben dieſes Mannes erweckt aber auch in ſocialer Hinſicht unſere Theilnahme. Es iſt ernſt genug. Toſt war aus Ungariſch-Hradiſch in Mähren gebürtig, heirathete 1790 ein wohlhabendes Mädchen, vermehrte ſein Vermögen während des Krieges durch beträchtliche Lieferungsgeſchäfte für die Armee und wurde Inhaber einer Tuchappretur-Anſtalt in Iglau und Tuchfabrik zu Stecken in Böhmen. Toſt ließ ſich nach dem Tode ſeiner Frau 1799 in Wien nieder, wurde Hausherr und kam 1801 bei der N.-Ö. Landesregierung ein um Aufnahme in's Großhandlungs-Gremium, mit Hinweis, daß er 1000 Webſtühle und 50000 Menſchen beſchäftige und mit Vorlage von Dankſagungsſchreiben von 10 böhmiſchen Ortſchaften, die ihn als Wohlthäter prieſen. — Die Sonne Toſt's leuchtete ihm bis 1813; von da an ging es mit ihm raſch abwärts. In dieſem Jahre verlangte er von der Tonkünſtler-Societät ein Capital gegen Sicherſtellung, das ihm aber verweigert wurde. Toſt & Co. wandern nun in den nächſten Jahren mit ihrem Comptoir von Straße zu Straße. Toſt's erſter öffentlicher Geſellſchafter (Ladislaus Freiherr v. Schlieber) war längſt geſtorben; ihm folgte der zweite (Karl Partſch). Nun ſah ſich Toſt einer Vorladung gegenüber zur Erklärungs-Abgabe ſeines Activ- und

[1] Spohr, Selbſtbiographie, I. S. 182.

Passivbestandes, denn er hatte schon durch mehrere Jahre kein Großhandlungsgeschäft betrieben und keine Handlungsbücher geführt. Er verschwindet aus Wien und wird dem bestehenden Gesetze gemäß, nach welchem eine Handlungs-Befugniß nicht länger als ein Jahr unbenutzt bleiben darf, seines Handlungsrechtes für verlustig erklärt. Dagegen erklärt er von Ofen aus, daß er gegründete Hoffnung habe, neue Verbindungen anknüpfen zu können, seine Schuldenlast zu tilgen, die rückständigen Steuern zu zahlen und demnach um Rücknahme seiner Cassirung bittet. Vergebens. Das Merkantil- und Wechselgericht weist seine Vorstellung zurück: das Handlungsrecht des priv. Großhändlers Johann Tost wird definitiv als erloschen erklärt. — Neun Jahre später hören wir von dem Sohne, Karl Tost. Er war Großhandlungs-Associé, hatte sich 1811 im April vermählt, wurde nach wenigen Tagen Wittwer und sah sich vom Unglück, das den Vater betroffen, in Mitleidschaft gezogen. Sein letzter Stand war Hofmeister. Als solcher wurde er, wie er ging und stand, im Salonfrack im J. 1827 ins Strafhaus in die Leopoldstadt abgeführt und starb daselbst nach zwei Jahren am Schlagfluß. Seine „Effecten" (Frack und weiße Cravate) wurden licitando für 40 Kr. verkauft; an baarem Arbeitsgeld hinterließ er 1 Gulden 33½ Kr.[5] — So endete dies einst so blühende Haus!

Im Juni 1789 wurde Haydn mit einem Schreiben von der wiederholt genannten Dame **Edle von Genzinger** aus Wien überrascht. Dem Schreiben war der Clavierauszug eines Andante von Haydn's Composition beigeschlossen, den die Übersenderin nach der Partitur selbst verfertigt hatte und nun um dessen Gutachten bittet. Die Familie v. Genzinger wohnte seit Anfang der 80er Jahre im Schottenhof.[1] **Peter Leopold Edler v. Genzinger**, der Weltweisheit und Arzneikunde Doctor, wurde am

5 Akten d. k. k. N. Ö. Merkantil- und Wechselgerichts. — Handlungs-Gremien-Schema von Wien. — Handelsstand-Kalender. — Handlungs-Gremium- und Fabriken-Adreßbuch. — Landesgerichts-Archivs-Akten.

1 Ein umfangreiches, dem Benedictiner-Stift gehöriges Gebäude, das sich der Kirche „Unserer lieben Frau zu den Schotten" anschließt. Es war das erste Mönchekloster in Wien, im 12. Jahrh. von Markgraf (sp. Herzog) Jasomirgott für schottische Benedictiner Mönche erbaut, an deren Stelle später deutsche Mönche dieses Ordens traten. Kloster und Kirche brannten bei der Türkenbelagerung 1683 ab, wurden 1690 wieder hergestellt. Das jetzige Klostergebäude wurde 1827—32 ganz neu aufgebaut.

29. Jan. 1780 für seine großen Verdienste von Maria Theresia in den österreichischen Adelstand erhoben; er war im J. 1793 Rector Magnificus der Universität und starb am 8. Mai 1805 im 69. Lebensjahre.[2] Als er 1784 die Gemahlin des Grafen Palm von schwerer Krankheit befreite, ernannte ihn der Graf zu seinem beständigen Hausdoctor mit 2000 Gulden Jahresgehalt und sicherte seiner Frau eine Pension von 1500 Gulden.[3] Früher schon war er Leibarzt des Fürsten Nicolaus Esterházy, wodurch er mit Haydn in häufige Berührung kam. Seine Gattin, Maria Anna Sabina, geborene Edle von Kayser, war eine kunstsinnige und namentlich in der Musik wohlerfahrene Dame. Zur Zeit, da Haydn mit ihr in Briefwechsel trat, war sie Mutter von 6 Kindern, von denen Josephine und Franz die ältesten (geb. 1774 und 75) waren. Josephine, welche den Dr. Joh. Pitteri aus Triest heirathete, ist dieselbe, welche Haydn bitten läßt, ihn „bei jeder Gelegenheit als Ihren unwürdigen Meister anzunehmen" und auch sonst in seinen Briefen öfters erwähnt. — „Singt meine gute Freyle Pepi bisweilen die arme Ariadne"?[4] schreibt er aus London. Und früher aus Esterház: „Daß meine liebe Arianna im Schottenhof Beyfall findet ist für mich entzückend, nur recomandire ich der Fräulein Peperl die Worte, *Chi tanto amai* gut auszusprechen". Und wiederum: „Meine gute Freyle Peperl wird sich (hoffe ich) durch öfteres absingen der Cantate auch des Meisters erinnern, besonders bey reiner aussprache und genauer Vocalisirung, dan es wäre eine Sünde, wenn eine so schöne stimme in der brust versteckt bliebe, ich bitte Derohalben um ein öfteres lächlen, sonst geht mir ganz gewiß etwas vor. Dem *Mons. François* empfehle ich mich ebenfalls in sein musikalisches Talent; wan Er auch im schlafröckl singt, es geht doch immer gut. ich werde zur aufmunterung öfters etwas neues übermachen". Marianne Edle von Genzinger starb am 26. Jan. 1793, 38 Jahre alt und wurde auf dem Währinger Friedhofe begraben.[5]

---

2 Todtenprotokoll und Pfarr-Register.

3 Wienerblättchen 1784, 28. April.

4 Arianna a Naxos.

5 Pfarrregister und Todtenprotokoll. Bei des Vaters Tode lebten von den Kindern nur noch Josepha, Franz (Praktikant bei der N.-Ö. Regierung) und Peter Leopold (Fähndrich in einem Infanterie-Regiment). Letzterer starb 1807.

Der Familie des sehr beliebten Damen-Doctors begegneten wir schon in der Chronik unter jenen, die der Tonkunst mit Vorliebe huldigten. Wenn Haydn nach Wien kam, war er dort an der Tafel ein willkommener Gast, ließ der Tochter von seinen Erfahrungen im Gesange profitiren, sich von der Mutter auf dem Clavier vorspielen und setzte sich selbst als Ausübender zum Quartett. Ganz besonders aber fühlte er sich von der feingebildeten Frau des Hauses angezogen, während sie nicht minder in ihm den Künstler und vortrefflichen Menschen verehrte. Obiges Schreiben führte zu einer regen Correspondenz zwischen Beiden, deren Veröffentlichung wir Dr. Th. von Karajan verdanken.[6] Welch' scharfer Contrast im Vergleich zu Haydn's zur Zeit ja noch immer bestehenden Stellung Signora Polzelli gegenüber!

Wie wahrhaft glücklich sich Haydn in diesem Familienkreise fühlte, wie ihm die Zeit seines Besuches immer nur allzu rasch verflog, sprechen seine Briefe hinlänglich aus. Saß er dann wieder in Esterház, fühlte er um so peinlicher dessen Einöde. Dann klagt er wohl der „allerbesten, gütigsten" Freundin sein Leid „das Herz voll der Erinnerung vergangener edler Tage — ja leider vergangen — und wer weiß, wan diese angenehmen Tage wieder kommen werden! diese schönen Gesellschaften, wo ein ganzer Kreis Ein Herz, Eine Seele ist — alle diese schönen musikalischen Abende — welche sich nur denken und nicht beschreiben lassen — wo sind alle diese Begeisterungen? — weg sind sie — und auf lange sind sie weg". Nur schwer versucht er dagegen, den Gedanken an so manche Widerwärtigkeiten mit dem Ausruf zu bekämpfen: „Nun in Gottes Namen: es wird auch diese zeit vorüber gehen und jene wieder kommen, in welcher ich das unschätzbare Vergnügen haben werde, neben Euer Gnaden am Clavier zu sitzen, Mozart's Meisterstücke spielen zu hören und für so viele schöne Sachen die Hände zu küssen". Kein Wunder, daß er auch in London, wo ihm doch von allen Seiten gehuldigt wurde, selbst in einem der liebenswürdigsten Familienkreise und mitten in der schönen Natur des Genzinger'schen Hauses mit Sehnsucht gedachte. Dabei liegt ihm alles daran, daß die Reinheit seiner Gesinnung im Auge der Freundin keinen Makel erfahre, weßhalb er, als ein Brief an sie verloren

6 Haydn in London 1791 und 1792. Wien, Karl Gerold's Sohn 1861.

ging, ſie verſichert, daß ſeine Freundſchaft und Hochachtung, ſo zärtlich dieſelbe auch ſei, niemals ſtrafbar ſein werde. Marianne beabſichtigte im J. 1790 Haydn in Eſterház zu beſuchen, doch kam es nicht dazu. Noch einigemal ſendet ſie ihm Arbeiten und iſt überglücklich, daß Haydn ſie ſo günſtig aufnahm und ſogar des Druckes würdig erklärte. Haydn dagegen ſchickte ihr ſeine neueſten Compoſitionen zur Einſicht, beabſichtigte eine Symphonie für ſie zu ſchreiben (die aber erſt in London zur Ausführung kam) und beſtimmte ebenſo eine Sonate auf ewig für ſie allein.

Mehr aber als alle dieſe Zeichen achtungsvoller Zuneigung ſagt uns ein „Abſchiedslied", das Haydn vor ſeiner Abreiſe nach London der Freundin widmete. Er öffnet uns darin in Wort und Ton ohne Rückhalt ſein Herz. Und wie in den ſchlichten Worten, ſo ſpricht ſich mehr noch in den Tönen eine ſanfte, keuſche Wehmuth aus, eine Stimmung die uns deutlich verräth, was Marianne dem ſcheidenden Freunde geweſen. In vier Strophen weiht der Sänger der beſten Freundin dies kleine Angebinde der Freundſchaft und Achtung. Dürfte er das Schickſal lenken, immer bliebe er bei ihr. Doch es iſt des Menſchen Loos: kaum, daß man ſich kennt, muß man auch wieder ſcheiden. Selig wären ſeine Tage ihr zur Seite hingeſchwunden. Sie möge ſein gedenken, auch wenn Meer und Land ſie trennen; dann auch dauere fort der Freundſchaftsbund. Ewig wird ſein Herz ſich nach ihr ſehnen; ſeinem Blick entſchwunden, kann ihn nichts erfreuen. Des Schickſals Schlüſſe, wie ſo hart und wehmuthsvoll. „Nimm den letzten unſ'rer Küſſe. Freundin! ach, ſo lebe wohl"![7]

In einem Briefe Haydn's an Artaria (15. Nov. 1789) leſen wir: „es war die vorige woche Herr Bland ein Engländer bey mir (nämlich in Eſterház); Er wollte mir verſchiedene Stücke abnehmen, Er erhielt aber in Rückſicht Ihrer keine Note". So unbedingt aber ließ ſich der Engländer nicht abfertigen; ſchon am 11. Januar 1790 erhielt Haydn einen Brief aus London,

7 Ich verdanke die Kenntniß dieſes bis jetzt gänzlich unbekannten Liedes durch Vermittelung des Herrn F. Weſſely, Muſikalienhändlers in Wien, der Güte des Beſitzers, Herrn Anton Ruthner, der daſſelbe von dem einſtigen Pfarrer in Seefeld (Flecken in Oeſterreich u. d. Enns) und dieſer von Frau v. Genzinger ſelbſt erhielt. Der als ein ſchon ſehr bejahrter Mann geſchilderte Beſitzer war eigens vom Lande in die Stadt gefahren, um auf das Lied aufmerkſam zu machen und iſt ſeitdem ſpurlos verſchwunden.

worin Mr. Bland um Clavier-Trios anſucht. Wiederum läßt Haydn Artaria den Vorzug, verlangt aber bis zum nächſten Morgen (Haydn war damals in Wien) zu wiſſen, ob Artaria 3 Trios „jede wie gewöhnlich per 10 Ducaten" annehmen will. Bland's Hauptabſicht bei ſeinem Beſuche war, Haydn zu der ſo oft in Anregung gebrachten Reiſe nach England zu beſtimmen und er ſcheint darin nicht ohne Einfluß geweſen zu ſein, zum mindeſten ſeinem Nachfolger, Salomon, die Schritte erleichtert zu haben. Mit Bland wurde Haydn ſpäter enger befreundet. Bei ſeiner Ankunft in London ſtieg er bei ihm ab (45. Holborn, vis-à-vis Chancery-Lane in der City); dort erſchien auch ſein von T. Hardy gemaltes und in Kupfer geſtochenes Porträt und ſchon früher gab Bland verſchiedene Werke von Haydn heraus, darunter das *Stabat mater* und die Cantate *Arianna a Naxos*, von der ihm Haydn in Eſterház das Autograph geſchenkt hatte. Bland, der in ſpäteren Jahren ſein Geſchäft an Mr. Purday verkauft hatte, beſuchte einſt als 90jähriger Greis ſein ehemaliges Gewölbe und erzählte dem Beſitzer daß er der Erſte war, der nach Deutſchland hinüberging, um Haydn für die Salomon-Concerte zu gewinnen.[1] Auch beſtätigte er die bekannte Anekdote, daß er bei ſeinem Beſuche Haydn gerade vor dem Spiegel antraf, um ſich zu raſiren. „Ach! Mr. Bland (rief er aus, denn er litt unter ſeinen eigenen Händen Höllenqualen), hätte ich doch ein gutes Paar engliſcher Raſirmeſſer, mein beſtes Quartett würde ich darum geben". Raſch eilte Bland in den nahe gelegenen Gaſthof, holte ſeine eigenen Meſſer und übergab ſie Haydn, der ihm hocherfreut dagegen ein eben fertig gewordenes Quartett (Nr. 5 der Toſt'ſchen) übergab, das ſeitdem unter der Bezeichnung „Raſirmeſſer-Quartett" bekannt iſt.

Drei Clavier-Trios (h. 7, 8, 9) hatte Artaria ſchon im Auguſt 1788 beſtellt. Am 26. October ſchreibt Haydn: „Um Ihre 3 Clavier-Sonaten beſonders gut zu componiren, ware ich gezwungen, ein neues *forte-piano* zu kauffen". Er rechnete dabei auf Vorſchuß von Artaria, an den er ſich weiterhin bittend wendet: „nun da es Ihnen ſchon längſt bekannt ſeyn wird, daß auch denen gelehrten zu zeiten das Geld mangelt, unter welchen es auch jezo

1 Mitgetheilt von C. H. Purday, engl. Componiſt und Sänger, in *The Leisure Hour*, 1880, Auguſtheft dieſer Londoner Monatſchrift.

mich betrifft" und ersucht ihn daher, ihm 31 Species-Ducaten vorzustrecken und auszuzahlen an den Orgel- und Instrument-Macher Wenzl Schanz. Ende März 1789 sendet er an Artaria die dritte Sonate „welche ich also nach ihrem geschmack mit Variazionen ganz neu verfertigte (nämlich Nr. 7. der zweite Satz). bitte, alle 3 baldmöglichst zum stich zu befördern, weil schon viele mit schmerzen darauf warten". Am 5. Juli hatte Haydn die Trios sammt einer Fantasie schon gedruckt in Händen, „nur bedaure ich, daß hie und dort einige fehler mit eingeschlichen sind, welche nunmehro nicht mehr abgeändert werden können, weil sie schon verschickt und zum verkauf hindan gegeben worden. es ist immer schmerzlich für mich, daß noch kein einziges Werk unter Ihrer aufsicht fehlerfrey ist. Sie hatten mir sonst vor der Herausgabe immer den allerersten abdruck eingesandt und Sie thaten vernünftig". . . . . und so geht die Klage weiter.

Die eben erwähnte in bester Laune geschriebene Fantasia (k. 4), welche noch heuzutage in Concerten gespielt wird, instrumentirte der Musikdirector Ignaz Ritter von Seyfried und benutzte sie als Ouverture zu dem seinerzeit in Wien, Berlin und andern Städten oft gegebenen Singspiel „Die Ochsenmenuet", mit Musikstücken von Haydn ausgestattet.[2]

Ein nicht minder bekanntes Capriccio (k. 3) über das Volkslied „Ich wollt' es wäre Nacht", bietet Haydn am 29. März in folgender selbstgefälliger Weise Artaria an: „Ich habe bey launigter stunde ein ganz neues Cappriccio für das *forte piano* verfaßt, welches wegen geschmack, seltenheit, besonderer ausarbeitung ganz gewiß von Kennern und Nichtkennern mit allen beyfall muß aufgenohmen werden. Es ist nur ein einziges stuck, etwas lang, aber nicht gar zu schwer; nachdem Sie immer von meinen werken den vorzug haben, so biete ich es Ihnen dar für 24 Ducaten: der Preiß ist etwas hoch, aber ich versichere Sie einen Nutzen davon zu schöpfen". Am 6. April sendet er Assecuranz-Quittung und Capriccio „mit gänzlicher Versicherung daß es keine andere Seele aus meiner Hand empfangen solle. Es ist

2 Die erste Aufführung dieses Singspiels, dem eine durchaus erdichtete Anekdote zugrunde liegt, fand statt zum Benefice Seyfried's im Theater an der Wien am 13. Dec. 1823. Schon 1812 wurde in Paris nach derselben Idee ein Vaudeville von Hofmann aufgeführt: *Haydn ou le Menuet du boeuf.*

mir aber leyd, daß ich vermög meiner Arbeith von dieſen 24 ♯ keinen Kreutzer nachlaſſen kan".

In dieſes Jahr fällt auch die Compoſition der ſchon erwähnten *Arianna a Naxos* (n. 9), einer umfangreichen Cantate für eine Singſtimme mit Clavierbegleitung (Rec.: *Teseo mio ben*. Arie: *Dove sei mio bel tesoro*). Die ſeit Monteverde von vielen Componiſten (namentlich von Benda) mit Vorliebe benutzte Sage ſchildert den Moment, wo Ariadne an felſiger Meeresküſte erwachend, in der Ferne Theſeus' Schiff mit vollen Segeln davoneilen ſieht. Haydn's Compoſition, eine hochdramatiſche Opernſcene, drängt nach Inſtrumentation und wurde in dieſer Geſtalt vom Kapellmeiſter G. A. Schneider[3] in Berlin bei der Gedächtnißfeier Haydn's im Sept. 1809 und ſpäter auch in München, Leipzig und anderwärts mit Beifall aufgeführt. Ihre häufigen Auflagen in Deutſchland, Frankreich, England, Italien (in Wien bei Artaria) ſprechen für ihre Beliebtheit. „Abgeſehen von den Oratorien, iſt ſie mir die liebſte Geſangs-Compoſition (ſagte Roſſini zu Hiller),[4] namentlich iſt das Adagio darin ſehr ſchön" (und er begann ein gutes Stück davon zu ſingen). Daß Haydn ſelbſt ſeiner „lieben Arianna" mit Vorliebe gedenkt, ſahen wir bereits. Die Muſik mußte einmal ſogar als Baſis zum Schlußact von Vigano's Ballet „Otello" dienen, das 1818 in Mailand aufgeführt und zu dieſem Zweck eigens inſtrumentirt und hie und da der Action anpaſſend erweitert wurde.[5]

Weitere Compoſitionen aus dieſem Jahre:

1 **Clavierſonate** (f. 27) im Druck erſchienen.

1 **Sopran-Arie** »*Infelice sventurata*« (n. 10) in Autograph vorhanden.

Im Januar 1790 verlebte Haydn glückliche Tage in Wien, deren Nachhall noch in ſeinem nächſten Briefe aus Eſterház nachklingt. Und wiederum war es das v. Genzinger'ſche Haus, das ihn feſthielt. Am 29. war daſelbſt Quartett-Abend, zu dem ein „Pater Profeſſor" (wohl von den Schotten) und der ausgezeich-

3 Bei Simrock in Auflagſtimmen erſchienen.

4 F. Hiller, Aus dem Tonleben unſerer Zeit. Bd. II, S. 30.

5 Allg. Mus. Ztg. XX, Nr. 16.

nete Violinist, Großhändler v. Häring eingeladen waren. „Herr v. Häring (schreibt Haydn am 23. Jan. an seine Freundin) schätzte sich glücklich mir dißfalls dienen zu können, um so viel mehr, da ich Demselben die aufmerksamkeit, und alle die übrigen schönen Verdienste von Euer Gnaden abschilderte, nun wünsche ich mir nichts als einen kleinen beyfall". Es wurden also Haydn'sche Quartette und wohl die neuesten (die Tost'schen) durchgenommen. Ferner sehen wir Haydn wiederholt an der Seite Mozart's, der damals vollauf beschäftigt war mit seiner Oper *Così fan tutte*, deren erste Aufführung Dienstag den 26. im National-Hoftheater stattfand. Am 19. (Dienstag) schreibt Mozart an Puchberg, seinem Freunde und steten Helfer in der Noth: „Morgen ist die erste Instrumental-Probe im Theater — Haydn wird mit mir hingehen" — erlauben es Ihre Geschäfte, und haben Sie vielleicht Lust der Probe auch beyzuwohnen, so brauchen Sie nichts als die Güte zu haben, sich Morgen Vormittag um 10 Uhr bei mir einzufinden, so wollen wir dann alle zusammen gehen".[1] Und dann wieder: „Donnerstag (14. oder 21.) aber lade ich Sie (aber nur Sie allein) um 10. Uhr Vormittag zu mir ein, zu einer kleinen Oper-Probe; — nur Sie und Haydn lade ich dazu".[2] Daß Haydn auch der ersten Aufführung der Oper beiwohnte, darf man wohl für gewiß annehmen, sowie er auch einer der Aufführungen von *Le Nozze di Figaro* (8. Jan. oder 1. Febr.) besucht haben muß, deren Melodien ihn noch nach der Rückkehr in Esterház des Nachts im Traume umschwebten. Nur allzu rasch eilten diese sonnigen Tage vorüber. Nochmals erfolgte eine Einladung für den 2. Februar in den Schottenhof, allein Haydn mußte ablehnen, denn — „morgen kehre ich wieder zur traurigen Einsamkeit!"

Treten wir unterdessen dem oben und schon früher (S. 213) genannten Manne, dessen Gefälligkeit Haydn auch in Geldangelegenheiten in Anspruch nahm[2a] und der seinen Namen in Mozart's Lebensgange in so schöner Weise verewigt hat, etwas näher.

Puchberg's Großvater, Johann Mathäus, geb. 1670 in Franken, machte sich zu Anfang des 18. Jahrhunderts durch

1 O. Nettebohm, Mozartiana, S. 57. 2 Nettebohm, Mozartiana, S. 64.

2a Haydn schreibt am 20. Juni 1793 aus Eisenstadt an die Polzelli: *„Spero che tu avrai ricevuto due cento fiorini spediti dal Sig. Buchberg, e forse gli altri cento, in tutto 300 fiorini.*

Güterankauf in und um Krems an der Donau ansässig und starb daselbst am 5. Mai 1753. Sein Sohn Johann Michael wurde Syndikus in Zwettel und erduldete als Geißel im Krieg gegen die verbündeten Baiern und Franzosen harte Gefangenschaft. Sein sechstes Kind, Johann Michael, geb. 21. Sept. 1741, ist unser in Rede stehender Puchberg. Derselbe erwarb sich frühzeitig wissenschaftliche Kenntnisse, erlernte das höhere Merkantil- und Fabriksfach, wurde Director der k. k. priv. Niederlage des Michael Saliet, heirathete die Wittwe desselben und trat mit ihr in ein ordentliches Handlungsbündniß. In dieser Stellung unterstützte er viele Fabrikanten aus seinem beträchtlichen Vermögen und wurde Großhandlungs-Gremialist. Nach dem Tode seiner Frau (1784) heirathete er Anna Eckert. Aus seiner ersten Ehe stammte eine Tochter, Josepha, geb. 1781, aus der zweiten Ehe ein Sohn, Xaver, geb. 1788.. Dies war der Bestand der Familie zur Zeit, als Mozart und Haydn mit Puchberg verkehrten. Mit seinem älteren Bruder, Franz Xaver, der 30 Jahre lang in Passau eigene Handlung geführt hatte, kam Puchberg im Jan. 1793 bei der Regierung ein um Verleihung des Adelsstandes mit dem Prädikat Edler von und zwar in Berücksichtigung der eigenen sowie der Vorfahren Verdienste und des Umstandes, daß ihre Familie ohnedies altadeligen Herkommens sei, das Diplom aber verloren gegangen sei. Erstgenannter Johann Mathäus hatte nämlich, ein seltener Mann, vor seinem Tode alle auf seinen Adel bezüglichen Urkunden vernichtet, indem er erklärte, wer von seinen Nachkommen nach dieser Auszeichnung verlange, solle sich dieselbe durch eigene Verdienste erwerben. So sehen wir denn auch seinen zweiten Sohn, Johann Mathias, k. k. Hofrath († 1788) im J. 1780 in den Ritterstand erhoben. Im April 1794 wurde die Michael Saliet'sche Niederlags-Handlung aufgelöst und Puchberg als selbstständiger privilegirter Großhändler erklärt. Acht Jahre später lesen wir: „Vermöge Regierungsdecret dat. 30. März 1802 ist diese Großhandlung kassirt worden". In derselben Zeit am 22. März, starb auch der ältere Bruder.[3]

Wir folgen nun Haydn nach Esterház. Er fühlt sich sehr unglücklich. „Da sitze ich in meiner Einöde (schreibt er am

3 Adels-Archiv, K. H. B. Lenzeld, Allg. Adels-Archiv, Wien 1789, Handlungsschema; Acten des Landesgerichts

9. Februar an Marianne) — verlassen — wie ein armer Waiß — fast ohne menschlicher Gesellschaft". . . und nun folgt ein langes Register voll Klagen — „selbst mein Forte piano, daß ich sonst liebte, war unbeständig, ungehorsam, es reizte mich mehr zum ärgern, als zur beruhigung" — und, wo möglich, steigerte noch der fatale Nordwind und das übel bestellte Kosthaus Haydn's üble Laune.

Doch es blieb nicht lange Zeit zu Klagen. Am 25. Februar verschied zu Eisenstadt die Gemalin des Fürsten Marie Elisabeth, mit der er seit dem Jahre 1737 vermählt war, nach langwieriger Krankheit im 72. Lebensjahre.[4] „Dieser Todesfall (schreibt Haydn am 11. März an Marianne) drückte den Fürsten dergestalt darnieder, daß wir alle unsere Kräfte anspannen mußten, Hochdenselben aus dieser schwermuth herauszureißen; ich veranstaltete demnach die ersteren 3 Tage abends große Cammermusic, aber ohne gesang. Der arme Fürst verfiel aber bey anhörung der ersten Music über mein Favorit Adagio in D in eine so tiefe Melancoley, daß ich zu thun hatte, Ihm dieselbe durch andere Stücke wieder zu benehmen. wir spielten schon den 4. Tag opera, den 5. Comedie, und endlich wie gewöhnlich die täglichen Spectacul, beorderte zugleich die alte opera *l'amor artigiano* von Gaßmann einzustudiren, weil sich der Herr kurz vorhero geäußert hatte, sie gerne zu sehen und machte dazu 3 neue Arien". . . .

Es folgen noch sieben Briefe Haydn's an Marianne, der letzte vom 15. August datirt. Es mögen nicht die angenehmsten Monate gewesen sein, die er in Esterház verlebte. Seine Klagen, seine trübe Stimmung von damals haben wir schon früher (S. 35) kennen lernen. In diese Zeit fällt die Composition der schon erwähnten Sonate Es-dur (f. 28) die im Auftrag seiner „Gebieterin der Mademoiselle Nanette" für Marianne bestimmt war, zu der Haydn aber eigentlich nur das Adagio neu componirte, was die Bestellerin freilich nicht wissen durfte „weil Sie sich ansonst andere begriffe von mir machen könnte, welche mir nachtheilig seyn könnten, ich muß sehr behutsam seyn, um Ihre gnade nicht zu verliehren". Haydn spielte ihr die Sonate in Gegenwart

4 Wiener Zeitung Nr. 19. Die Fürstin war am 21. März 1719 geboren und eine Tochter des Reichsgrafen Ferdinand von Weißenwolf.

des Fürsten vor und erhielt als Zeichen des Beifalls aus ihren Händen eine goldene Tabaksdose zum Geschenk. „Schade (schreibt Haydn später) daß diese kleine goldne Dose, so Sie mir gegeben, und getragen hat, so voller fleck ist, vielleicht kan ich sie in wienn ausbessern lassen".

Mitten hinein in diese letzte Zeit in Esterház erhielt Haydn eine Einladung des Fürsten Oettingen-Wallerstein, im Laufe des Jahres auf seine Kosten zu ihm nach Ludwigsburg in Würtemberg zu kommen, „indem hochderselbe ein so grosses Verlangen trage, mich persöhnlich zu kennen (angenehme aufmunterung für meinen schwachen Geist), ob ich mich aber zu dieser Reise werde resolviren können, ist eine andere Frage?" Der Einladung war beigelegt „eine ganz niedliche, 34 Ducaten schwere, goldene Tabattier". Allerdings mochte der Fürst, der auf seinem Schlosse eine ansehnliche Musikkapelle unterhielt,[5] gewünscht haben, Haydn's persönliche Bekanntschaft zu machen, da er und seine Kapelle ihn längst in seinen Werken verehrten. Rosetti ebendrein, der, wie wir sahen (S. 101) längere Zeit in Esterház war und nun des Fürsten Kapelle dirigirte, mag das Verlangen, ihn zu sehen, noch mehr angefacht haben. —

Die Tage in Esterház waren gezählt. Wohl wurden auch jetzt noch einige Mitglieder für die Oper engagirt (Giuseppe Amici und Pietro Majeroni im März, Therese Melo im Juli, Philippo Martinelli am 1. August), doch es sollten die letzten sein, denn am 28. September verschied zu Wien nach kurzer Krankheit im 76. Lebensjahre Fürst Nicolaus Esterházy.[6] — Es war derselbe Fürst, bei dem Haydn (wie er 1776 schrieb) „zu leben und zu sterben" wünschte und dessen er noch im Greisenalter als seines „gütigen und grosmüthigen" Herrn gedachte.

[5] Über des Fürsten Musikkapelle siehe Schubart, Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst S. 166. — Schubart's Leben und Gesinnungen, her. von L. Schubart, B. 92. — Musik. Realztg. f. d. J. 1788, Pg. 1, S. 52.

[6] Die Wiener Zeitung vom 29. Sept. schreibt: „Gestern den 28. d. M. verstarb alhier nach einer kurzen Krankheit d. H. R. Reichsfürst Nicolaus Esterhazy de Galantha, Sr. K. Maj. wirkl. gh. Rath und Kämmerer, Ritter d. g. Vließes, Kommandeur d. mil. Maria Theresia Ordens, Generalfeldmarschall, Oberster und Inhaber eines ungar. Infanterieregiments, im 76. J. seines Alters. Der Leichnam wird nach Eisenstadt geführt und in die dasige fürstl. Esterhazy'sche Familiengruft beygesetzt." Fürst Nicolaus, Sohn des regierenden Fürsten Joseph Anton (gest. 1721), war geboren zu Wien am 18. Dec. 1714.

Dagegen gab ihm aber auch der Fürst einen Beweis von Werthschätzung, denn er vermachte ihm testamentarisch eine lebenslängliche Pension von Tausend Gulden und „dereinst seiner Wittwe die Hälfte" (welcher Fall glücklicher Weise nicht zur Ausführung kam). Außer Haydn erhielten noch Luigi Tomasini 400 und der Sänger Leopold Dichtler 300 Gulden lebensl. Pension.

Fürst Anton (geb. 11. April 1738), der nun die Regierung antrat, hatte keine Neigung für Musik. Er entließ sofort die ganze Kapelle und behielt nur die Feldmusik (Harmonie) in Diensten, die auch bald darauf in Preßburg im Vereine jener des Fürsten Grassalkovics bei der Krönung (15. Nov.) und im April 1791 in der Akademie der Tonkünstler-Societät sich mit einem Tonstück von Druschetzky für 21 blasende Instrumente producirte. Haydn und Tomasini blieben übrigens in ihrer Stellung und wurde ihnen von 1. Novbr. an zu ihrer Pension noch 400 Gulden jährlicher Gehalt angewiesen. Haydn hatte damit nur die Verpflichtung, seinen Titel als fürstlicher Kapellmeister beizubehalten — ein General ohne Armee, der aber nun mit seiner Muße frei schalten und walten konnte.

Noch ein einzigesmal erlebte Esterház einen kurzen Nachglanz seiner alten Tage. Es war am 3. August 1791 beim Installirungsfest des Fürsten in der Erbwürde eines Obergespans der Oedenburger Gespanschaft. Haydn wurde dazu von London zurückberufen, konnte aber natürlich nicht abkommen. „Ich erwarte nun (schreibt er an Marianne) meine entlassung, hoffe aber anbey daß mir Gott die Gnade geben wird, durch meinen fleiß diesen Schaden in etwas zu ersetzen". An seiner Statt wurde sein Pathenkind, Joseph Weigl, damals Kapellmeister im Hoftheater, beauftragt, eine von Abbate Casti gedichtete Cantate *Venere e Adonis* zu componiren. Bei der Aufführung sangen die Mitglieder der Hofoper: Mlle Giuliani, Mme Busani, die Herren Calvesi und Adamberger. Außerdem waren an drei aufeinander folgenden Tagen Oper, Ball, Beleuchtung des Schlosses und Parks und Feuerwerk von Stuwer. Die Erzherzoge Franz, Karl und Leopold und eine Menge Adel wohnten dem Feste bei; die Installation vollzog der Palatin, Kardinal Fürst Primas von Ungarn.[1] Der Fürst war über Haydn's ab-

[1] Wiener Zeitung, Nr. 64 und 65.

schlägige Antwort wohl ungehalten, empfing ihn aber nach seiner Rückkehr doch nur mit dem einzigen Vorwurf: „Haydn! Sie hätten mir vierzigtausend Gulden ersparen können".

Wir nehmen Abschied von Esterház. Der Besucher von heutzutage wird kaum noch durch irgend ein Zeichen daran erinnert, daß hier in einer Reihe von Jahren Fest an Fest sich reihte, daß der glänzendste Adel hier einem der kunstsinnigsten und reichsten Fürsten huldigte; daß nicht nur die Tonkunst sondern die Künste überhaupt mitten in einer flachen, eintönigen Gegend gepflegt wurden. Wohl steht noch das reizende Palais, aber seine Kunstschätze von ehedem wanderten nach Wien, Eisenstadt und dem Bergschlosse Forchtenstein. Die kostbar ausgestatteten Räume stehen theils leer theils sind sie zu Kanzleien verwendet. Das Schauspielhaus wurde 1870 abgetragen, die zierlichen Pfeiler und Gesimse wurden von Spekulanten zu profanen Zwecken verwendet. Das Marionetten-Theater wurde zu einer Fabrik umgewandelt, die Marionetten-Figuren sowie die Garderobe der Oper kaufte 1798 um 1000 Gulden die Gräfin von Klutschesczky. Das Musikgebäude diente einige Zeit zur Aufstellung von Webstühlen und später zu Beamten-Wohnungen. Der kunstvoll angelegte Garten ist jeden Schmuckes beraubt; die Springbrunnen sind versiegt, die Treibhäuser verschwunden; die Lustgebäude sind der Erde gleichgemacht und der baumreiche, weit ausgedehnte Park wurde Stück um Stück gelichtet und zum Anbau von Feldfrüchten verwendet und selbst die weit umfassende Mauer erleichtert in ihrem Verfall jedem Anwohner den Eintritt. „In der Lesch" sagt nun der gemeine Mann, womit er bedeutet, daß er in diesem Revier gewesen, wo einst die ersten Cavaliere und Damen in lauschigen Gängen gewandelt und lange Reihen von fürstlichen Equipagen die Gäste von Lusthaus zu Lusthaus führten. Das Leben ringsum spiegelt die Einförmigkeit eines abgelegenen Stück Landes und selbst der See, der einst fast bis zu den Thoren des Schlosses reichte, ist in seinen Ufern weit zurückgetreten, als wolle er andeuten, daß er hier nichts mehr zu suchen habe. Wohin auch der Blick sich wendet: Alles mahnt an die Vergänglichkeit irdischer Pracht und Herrlichkeit. —

Haydn war nun frei, die Welt stand ihm offen. Nach Wien! Wo anders hin konnten seine ersten Gedanken gerichtet sein? Einstweilen nahm er dort Wohnung im Hause des Johann Re-

pomuk Hamberger, kaiserl. Beamten „ein sehr guter Freund von mir (schreibt Haydn), ein Mann von langer Statur und Haus-Herr von der Meinigen“ (Provincialismus statt „meiner Frau“). Das Haus war still und ruhig gelegen auf der damaligen sogenannten Wasserkunst-Bastei, mit der Aussicht auf das mit üppigen Kastanien-Alleen bepflanzte Glacis.[8] Haydn mußte es in Esterház sehr eilig gehabt haben, denn er ließ (wie er von London aus an die Polzelli schreibt) alle seine Sachen zurück, wohl in der Voraussetzung, sie bei gelegener Zeit abzuholen. Dazu aber sollte es nicht kommen, denn kaum glaubte er, sich als sein eigener Herr zu fühlen, als er auch schon einen Antrag erhielt, die Kapellmeisterstelle beim Fürsten Anton Grassalkovics zu übernehmen. Er lehnte dankend ab, sah sich aber nur zu bald durch ein weit gefährlicheres Anerbieten auf die Probe gestellt. Während er eines Tages bei der Arbeit saß, ließ sich ein Fremder bei ihm anmelden und stellte sich mit den Worten vor: „Ich bin Salomon von London und komme, Sie abzuholen. Morgen werden wir einen Accord[9] schließen“.

Salomon,[10] der schon erwähnte Violinspieler und Concertunternehmer, erzählte nun Haydn, daß er auf der Rückreise von Italien, wo er Sänger für die italiänische Oper in London engagirt hatte, in Köln zufällig in einem Zeitungsblatt die Nachricht von dem Tode des Fürsten las, worauf er unverzüglich

---

8 v. Karajan, Haydn in London, S. 15. Das Haus wurde 1805 umgebaut und trägt heute (1881) die Nummer 15. Eingang von der Seilerstätte. Hier war es, wo Beethoven zuerst im Nov. 1792 als Schüler Haydn's ein- und ausging.

9 In dieser Weise erzählt in „Orpheus“, Musik. Taschenbuch, 1841, hiegr. Skizze S. 345 ff. Des Wortspiels mit „Accord“ und der ganzen überraschenden Scene erinnerte sich Haydn stets mit großem Vergnügen.

10 Johann Peter Salomon, geb. 1745 zu Bonn, machte sich frühzeitig als tüchtiger Geiger bekannt. Nach einer Anstellung als Concertmeister des Prinzen Heinrich von Preußen wandte er sich über Paris nach London, wo er 1781 im Coventgarden-Theater zum erstenmale auftrat und von da an seinen bleibenden Aufenthalt in England nahm. Er starb 28. Nov. 1815 zu London. Sein von Hardy gemaltes Porträt erschien in Stich von Facius bei Bland. Ein zweites von Lonsdale schenkte S. dem Museum seiner Vaterstadt. Beethoven schrieb bei der Kunde seines Todes an Ferdinand Ries (28. Febr. 1816): „Salomon's Tod schmerzt mich sehr, da er ein edler Mensch war, dessen ich mich von meiner Kindheit erinnere“. Ausführliches siehe Pohl, Haydn in London, S. 73—85.

nach Wien geeilt sei. So stand nun Haydn dem Manne selbst gegenüber, dem er so oft aus Rücksicht für den Fürsten die Reise nach London abgeschlagen hatte. Dies Haupthinderniß war nunmehr beseitigt und Salomon hatte klug berechnet, jedes weitere Bedenken durch seine persönliche Einwirkung zu beheben.

Gar so rasch sollte es aber doch nicht abgehen. Haydn stimmte zwar zu, obwohl auch jetzt noch zögernd und nur unter der Bedingung, daß der Fürst seine Einwilligung zur Reise gäbe, aber die Vorbereitungen erforderten Zeit und Haydn hatte eben jetzt eine Arbeit für den König von Neapel übernommen, der sich in Wien befand und dem er sie selbst überreichen sollte.

Damit stehen wir vor einem seltenen Fest, das bereits am 19. September in Wien stattgefunden hatte — eine dreifache Vermählung bei Hofe: Erzherzogin Marie Clementine mit dem Kronprinzen Franz von Neapel (durch den Erzherzog Karl vertreten), die neapolitanischen Prinzessinnen Marie Therese und Ludovika Louise mit den Erzherzogen Franz (nachmals Kaiser Franz II.) und Ferdinand, Großherzog von Toscana. König Ferdinand von Neapel und seine Gemalin, Erzherzogin Karoline waren in Begleitung ihrer beiden Töchter am 15. September in Wien angekommen. Abends besuchte der König und seine Schwester, die Kaiserin Marie Ludovika, das National-Hoftheater, wo zum erstenmale die Oper *La Caffettiera bizzarra* von Jos. Weigl aufgeführt wurde. Am 17. war im Rittersaal der Burg die Verlobung der Erzherzogin Clementine (Erzherzog Franz als Stellvertreter des Bräutigams); am 19. die Vermählung in der Augustiner Hof- und Pfarrkirche; am 20. Aufführung der Oper *Axur* von Salieri, wobei der ganze Hof erschien.[11] Zur Feier der Vermählung war während der offenen Tafel im Redoutensaale ein großes Concert unter Salieri's Direction. Die Sängerinnen Cavalieri und Calvesi und die Oboisten Gebrüder Stadler ließen sich hören; eine Symphonie von Haydn war dem Könige so bekannt, daß er häufig mitsang. Seiner Vorliebe für die Leier wurde schon gedacht; auch die Königin war als Tochter der Kaiserin Maria Theresia musikalisch gebildet. Im Gesang war Mancini ihr Lehrer. Daß Salieri gerade eine Symphonie von Haydn gewählt hatte, mag absichtlich geschehen

11 Wiener Zeitung Nr. 74 u. d. folgenden Nummern.

ſein, da er wohl wiſſen mußte, daß ſowohl Kaiſer Leopold als auch der König ihm gewogen waren. Mozart war gänzlich ignorirt worden, was ihn tief ſchmerzte.

In Marie Thereſe, der nachmaligen Kaiſerin, gewann Haydn eine neue Gönnerin. Sie hatte große Empfänglichkeit für Muſik, ſang vortrefflich und intereſſirte ſich für jede neue Erſcheinung im Gebiete der Kunſt überhaupt. Beethoven widmete ihr ſein Septett; Eybler wurde von ihr beauftragt, ein Requiem zu ſchreiben; Michael Haydn, den ſie zweimal nach Hofe beſchied, mußte eine Meſſe und ein Requiem für ſie ſchreiben und vermuthlich war auch Joſeph Haydn's Thereſien-Meſſe für ſie beſtimmt. Sie beſuchte regelmäßig die Akademien der Tonkünſtler-Societät, hörte Haydn's „Sieben Worte", die zwei großen Oratorien und verlangte auch (wie wir geſehen) nach der Partitur des „Tobias". Was damals von Haydn erſchien, befand ſich faſt alles in einzelnen Exemplaren in der Kaiſerlichen Muſikalien-Sammlung und rührte ohne Zweifel noch von der Kaiſerin her.

Der König reiſte mit ſeiner Gemalin (als Graf und Gräfin von Caſtellamare) am 24. September von Wien ab, wohnte am 9. October in Frankfurt a. M. der Krönung Leopold's als deutſchen Kaiſers und am 15. Nov. in Preßburg der Königskrönung bei und war am 20. November wieder in Wien.

Unterdeſſen hatte Haydn alle Vorkehrungen zur Reiſe getroffen und war ihm Salomon nicht von der Seite gewichen. Und er hatte alle Urſache dazu, denn faſt ſcheint es, als ſei jener im letzten Augenblick noch wankelmüthig geworden. Hören wir einen Correſpondent aus Wien, der darüber am 16. Febr. 1791 nach London ſchreibt:[12] „Niemals würde Salomon den Herrn Hayden, dieſes große unnachahmliche Genie, aus der ruhigen Sphäre einer häuslichen Genügſamkeit herausgeangelt und ihn beredet haben, von ſeinem dermaligen Fürſten, Anton Eſterházy unter was immer für einen Vorwande die Erlaubniß anzuſuchen ſich zu entfernen; nur Ihr glückliches Schreiben[13] an den Herrn General Jerningham (engl. Geſandten) allein wirkte Wunder zum größten Erſtaunen des muſikaliſchen Cirkels dieſer Stadt, und

12 Muſikal. Korreſp. d. teutſchen Filarm. Geſellſchaft 1791. Nr. 7.

13 Ohne Zweifel iſt der früher genannte Mr. Bland gemeint.

jeden befremdete ein so unverhoffter Entschluß, dem der philosophische Karakter dieses ersten Virtuosen nicht unbekannt war. Welchen Dank ist Ihnen nicht unsere musikalische Welt schuldig, mein Bester, für Ihren letzten Besuch in Wien und für diesen wundervollen, glücklichen Brief"!

Der „Accord" mit Salomon war also geschlossen. Die Bedingungen, die Salomon für eine Saison einging, waren folgende: 300 Pf. Stlg. für eine Oper für den Impressario Gallini; 300 ditto für 6 Symphonien und 200 ditto für deren Verlagsrecht (*copy right*); 200 ditto für 20 neue, in ebensoviel Concerten von ihm dirigirte Compositionen; 200 ditto als Garantie für ein Beneficeconcert. Salomon hatte hiervon im Voraus als Sicherstellung 5000 Gulden beim Banquier Fries & Co. zu erlegen. — Als Reisegeld hatte Haydn 500 Gulden vorräthiges Geld; dazu entlieh er vom Fürsten 450 Gulden. Eine Schatulle mit Staatspapieren, die er nicht angreifen wollte, übergab er Frau v. Genziger zur Aufbewahrung. Nach Maler Dies (S. 76) hätte Haydn auch um 1500 Gulden sein Haus in Eisenstadt für Reisezwecke verkauft, worüber aber jede Bestätigung fehlt und fehlen muß, da er seit 1778 nicht mehr als Hauseigenthümer genannt wird.

Endlich fühlte sich Salomon insoweit sicher, daß er es wagen konnte, Haydn's Reise nach England öffentlich anzeigen zu können. Er schrieb am 8. Dec. nach London an John Baptist Mara, den Gemal der berühmten Sängerin Mara und ersuchte ihn, die beigelegte Ankündigung im *Morning Chronicle* einrücken zu lassen, wo sie auch am 29. Dec. erschien. Wir lesen (hier deutsch wiedergegeben):

Wien, Mittwoch den 8. Dec. 1790.

Haydn's Ankunft.

„Herr Salomon, der nach Wien reiste, um den berühmten Herrn Haydn, Capellmeister Sr. Hoh. des Fürsten Esterházy, für England zu engagiren, benachrichtigt den hohen und höchsten Adel verehrungsvoll, daß er in der That ein Übereinkommen mit diesem Herrn unterzeichnet hat, in Folge dessen Beide in wenigen Tagen sich auf die Reise begeben werden und hoffen vor Ende des Monats in London zu sein. Herr Salomon wird alsdann die Ehre haben, den Freunden der Musik einen Plan zu Subscriptions-Concerten vorzulegen und hofft derselbe deren Zustimmung und Unterstützung zu erhalten."

Haydn hatte die vom Könige von Neapel bestellten Stücke, 7 Notturni für 2 Liren (c. 15—21) längst fertig und um Audienz nachgesucht, die aber wiederholt verschoben wurde. Endlich sah

er sich mit seiner Arbeit dem Könige gegenüber. „Gut (sagte der König), übermorgen werden wir sie probiren". Worauf Haydn: „Eben an diesem Tage werde ich nach England abreisen"". „Wie! (rief der König) und Sie versprachen mir doch, nach Neapel zu kommen" — womit er mürrisch das Zimmer verließ. Haydn wartete eine Weile, unschlüssig, ob er bleiben oder gehen solle. Endlich kam der König zurück. Sein Unwillen hatte sich gelegt; er gab Haydn ein Empfehlungsschreiben an den neapolitanischen Gesandten Fürst Castelcicala, nahm ihm das Versprechen ab, wenigstens nach seiner Rückkehr von London nach Neapel zu kommen und schickte ihm nachträglich eine kostbare goldene Dose.

So stand denn Haydn an einem ernsten, entscheidenden Wendepunkt seines Lebens: hier Neapel, wo er vielleicht in der Oper aufgegangen wäre — dort London, das seine höchste Entwicklung und Popularität besiegeln sollte.

Denken wir uns nun zurück in's Jahr der Übersiedlung Haydn's von Eisenstadt nach Esterházy: den Baum, den wir damals in üppig grünem Laubwerk verließen — längst schon hat er seinen Blüthenflor abgeschüttelt. Hochstämmig, in voller Kraft steht er da, die Äste segenbringend belastet mit kerniger Labung. Kein Einzelner mehr erfreut sich seines Besitzes — er gehört der Welt. Und sie kommen von Nah und Fern und einem Jeden bietet er sein Theil und Alle blicken dankend zu ihm auf und preisen Stamm und Frucht. —

Außer den erwähnten Notturni für zwei Liren sind noch einige Compositionen aus diesem Jahre zu nennen. Obenan die Symphonie in Es (a. 63), die letzte vor den 12 Londoner Symphonien. Es ist dieselbe, die Haydn von London aus so oft und so dringend von Frau v. Genzinger begehrt. Er befürchtete sogar einen Verlust von 20 Pfd. Stlg., im Falle sie nicht zu rechter Zeit einträfe. Endlich, im März 1792, nach Verlauf von vollen 14 Monaten, kam sie an und fast gleichzeitig zweimal: zuerst in Auflagstimmen durch Hofrath v. Kees, der sie in Verwahrung hatte und nach Brüssel schickte, wo sie liegen blieben, dann in Partitur, welche Marianne besorgt hatte. Dies war Haydn um so lieber, da er es für nöthig hielt, vieles für die Engländer abändern zu müssen. — Nach längerer Pause sehen wir Haydn auch wieder dem Tanze huldigen und wieder war es Artaria, an den er schreibt: „. . . . . hingegen müssen Sie auch,

um meine Schuld bey Ihnen zu tilgen, die 12 neuen sehr prächtigen Menuets und 12 Trio für 12 Ducaten übernehmen". Wo Haydn nicht Zeit und Lust hatte, ließ er für dergleichen Andere für sich eintreten. So schreibt er an den jungen Eybler[11] (22. März 1789): „Nun, bester Freund, bitte ich für mich 3 neue Tanzmenuette, aber jedweden mit einem Trio begleitet, zu componiren, die Ursache meiner Bitte werde ich Ihnen bei Gelegenheit selbst entdecken, sage unterdeß nur so viel, daß diese 3 Menuette für einen meiner besten Freunde bestimmt sind". — Die Variationen (k. 5) gehören zu den letzten kleinen Stücken, die Haydn in Wien componirte. Artaria mochte besorgt sein daß Haydn wegen der Abreise keine Zeit mehr übrig bliebe und so mußte er sich schriftlich verbindlich machen: „Ich Endes-Unterschriebener verspreche und verpfände mich, Herrn Artaria heut über 8 Tage die 6 neuen Variazionen für das *Forte piano* einzuhändigen. Wienn den 22. Nov. 1790". — Die 3 Clavier-Trios (h. 10—13) sind dieselben, welche (wie wir früher sahen) Haydn für 135 Gulden als alleiniges Eigenthum an Artaria verkaufte und darüber einen Schein ausstellte. — Die schon erwähnte Sonate (f. 28) „welche aber in keine andere Hände kommen darf" hatte Haydn in Auftrag seiner „Gebieterin der Mademoiselle Nanette" (auf Veranlassung des Fürsten) für Frau v. Genzinger componirt. Die Sonate blieb aber nicht in den Händen der Freundin. Haydn schreibt darüber: „ich erschrack nicht wenig, als ich die unangenehme nachricht von der Sonate lesen mußte. bey Gott! ich wolte lieber 25 Ducaten verlohren haben, als diesen Diebstahl zu erfahren". Haydn hatte sie selbst (wie früher erwähnt) vor dem Fürsten und der Nanette gespielt und „zweifelte anfangs der schwierigkeit wegen über dieselbe einigen beyfall zu erhalten". Sie war schon ein Jahr zuvor für Marianne bestimmt und „nur das Adagio habe ich erst ganz neu dazu verfertigt, welches ich aber Euer Gnaden auf das allerbeste anempfehle; es hat sehr viel zu bedeuten, welches ich Euer Gnaden bei gelegenheit zergliedern werde; es ist etwas mühsam, aber viel Empfindung".

---

11 Jos. Eybler, später Hofkapellmeister, wurde 1787 von Haydn an Artaria empfohlen, damit dieser 3 Clavier-Sonaten „die gar nicht übel gesetzt sind" in Verlag übernehme.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

6 Streichquartette (d. 57—62), in Autograph vorhanden.

3 Arien, Einlage in Gaßmann's *L'amore artigiano;* darunter Tenorarie »*Da che pensa a maritarmi*« (n. 11), in Autograph erhalten.

1 Lied „Trachten will ich nicht auf Erden", in Autograph vorhanden. Es ist am Vorabend von Haydn's Abreise componirt und Haydn schien dieser Umstand wichtig genug, ausnahmsweise am Schlusse des Liedes das volle Datum (11. Dez. 790) beizusetzen.

Abschiedslied, für Frau von Genzinger componirt.

Der Tag der Abreise, Mittwoch der 15. December, war angebrochen. Daß Mozart nicht fehlen würde, war vorauszusehen. Salomon hatte schon Tags zuvor beim Abschiedsmahle vorläufig mit ihm verabredet, daß er nach Haydn's Rückkehr unter ähnlichen Bedingungen nach London kommen sollte. Wie schwer mag Mozart der Tag geworden sein! War ihm doch eben von London kurz zuvor vom Director der italiänischen Oper das Anerbieten gestellt worden, von Ende Dec. 1790 bis Ende Juni 1791 seinen Aufenthalt in London zu nehmen und in dieser Zeit wenigstens zwei heitere oder ernste Opern zu schreiben, wofür ihm 300 Pfd. Stlg. geboten wurden nebst dem Vortheil, für die *Professional-* (Fachmusiker-) oder andere Concerte (mit Ausnahme der übrigen Theater) schreiben zu können.[15] Mozart, der wiederholt aus eigenem Antrieb nahe daran war, nach England zu gehen und nur dem Vater zu Liebe die Reise unterließ, hätte diesesmal die Gelegenheit gewiß mit Freuden ergriffen, wenn er nicht im Augenblick gegründete Hoffnung gehabt hätte, in Wien selbst bei Hof eine höhere Anstellung als bisher zu finden. Getäuschte Hoffnung! Er blieb unberücksichtigt und sah obendrein seinen Lieblingsplan verscherzt.

Haydn hatte man von allen Seiten von der Reise abzuhalten gesucht. Man machte ihm Vorstellungen, daß er noch nie über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus gekommen sei und bereits in einem Alter stehe, in dem das ungewohnte Reisen

15 Nettebohm, Mozartiana, S. 67 f.

doppelt beſchwerlich falle, worauf Haydn zuverſichtlich die bündige Antwort gab: „Ich bin aber noch munter und bei guten Kräften“. Auch Mozart hatte Bedenken und meinte gutmüthig: „Papa! Sie ſind nicht für die große Welt erzogen und reden zu wenig Sprachen. Worauf Haydn: „Aber meine Sprache verſteht man in der ganzen Welt“.

Der Augenblick der Trennung war gekommen. Haydn und Mozart waren bis zu Thränen gerührt, am meiſten Mozart. Tief bewegt und voll Beſorgniß für Haydn ergriff er deſſen Hände beim Abſchied und ſagte ahnungslos: „Ich fürchte, mein Vater, wir werden uns das letzte Lebewohl ſagen“!

Der Wagen fuhr davon. Noch einmal grüßte Haydn zurück, dann war er verſchwunden .....

Mozart ſtand allein — der beſte, der rechtlichſte Freund hatte ihn verlaſſen — — ſein liebes Auge ſollte ihn nie mehr wiederſehen — !

Muſikaliſcher Theil.

Inſtrumental.

Symphonien.
Ouvertüren.
Divertimenti.
Streichquartette.
Concerte.
Barytonſtücke.
Tanzmuſik.
Clavierſonaten.
Clavierſonaten mit Violine.
Clavier-Trios.
Clavier-Concerte.
Kleinere Clavierſtücke.

Vocal.

Meſſen.
Kleinere Kirchenmuſikſtücke.
Oratorien und Cantaten.
Opern.
Arien und einſtimmige Cantaten.
Lieder.

Wir haben nunmehr Haydn an der Hand jener vorgenannten Werke, die er in der mittleren Periode seiner Künstlerlaufbahn im Zeitraum von nahezu einem Vierteljahrhundert geschaffen, in gleicher Weise wie seine Erstlingswerke kennen und würdigen zu lernen. Alles was vorausgreifend über seinen Werth als Schöpfer und Ebner neuer Wege und über den Grundzug seiner Werke gesagt wurde, tritt erst jetzt in volle Kraft. Mehr und mehr werden wir zu bewundern haben sein rastloses Vorwärtsstreben, seine unvergleichlich melodiöse Erfindungsgabe, seine erstaunlich kunstvolle thematische Durchführung, die stete Erweiterung seiner Instrumental-Kenntnisse, sein Bemühen der Form und Technik vollständig Herr zu werden und stets das natürliche Maß künstlerischer Gestaltung einzuhalten. So finden wir ihn denn am Schlusse seiner mittleren Künstlerperiode als gereiften Künstler, der, wie wir sahen, schon jetzt die Anerkennung und Achtung der Welt errungen hat und im gerechten Bewußtsein seines eigenen Werthes, obwohl schon bei Jahren, freudig und kampfeslustig dem Rufe nach fernem Lande folgt, um dort neue Lorbeern zu sammeln.

Wir haben vorerst seine Instrumental-Compositionen im Auge. Von seinen vielseitigen Werken dieser Gattung ist es nebst dem Streichquartett die Symphonie, die unsere vollste Aufmerksamkeit beansprucht und ihr wenden wir uns zunächst zu. Wie vordem werden wir auch hier, um die nachhaltige Lebenskraft der Haydn'schen Werke dieser Gattung bemessen zu können, die Reihen jener Componisten mustern, die gleichzeitig mit Haydn und durch sein Beispiel angefeuert, das Symphoniefach pflegten; es sind meistens längst verschollene Namen oder solche, die wenigstens auf diesem Gebiet nicht mehr genannt werden. Viele der

früher genannten Componisten[1] reichen noch in die jetzige Periode; unter ihnen C. F. Abel, Agrell, Ph. Em. Bach, Franz und Georg Benda, Cambini, Ditters, Galuppi, Gluck, Graun, Gebel, Hasse, J. A. Hiller, Holzbaur, Jomelli, Locatelli, Lorenzitti, Mislivezek, Leop. Mozart, Neruda, Scarlatti, C. Stamitz. Unter den neu Hinzugekommenen, deren Werke in Paris, London, Amsterdam, Leipzig, Bonn, Nürnberg, Berlin, Wien, Offenbach und Mainz, häufig sogar in Serien zu 6 Nummern erschienen, sind hervorzuheben: J. C. Bach in London, Filtz, Fr. Xav. Richter, Cannabich und Fränzel in Mannheim, Deller, Duni, Fanner, Harrer in Leipzig, Hertel in Schwerin, Kirnberger und Nickelmann in Berlin, Organist Krebs in Altenburg, Pugnani, Kuntz in Lübeck, Roellig, Naumann und Scheibe in Dresden, Ant. Bulant, W. Leeder, Sarti in Dänemark, Schaffrath, Zoppin, Riegel, Van Maldere, Roy, Toeschi, Schmidtbauer, Pichl, Gosser, Neese, G. F. Reichardt, C. E. Graaf im Haag, Franz Duscheck in Prag, Gazzaniga, Ernst Eichner, Herschel, Baron von Gemmingen, Anton Rosetti, C. Stamitz d. ä., Jos. Demachi, J. F. H. Sterkel, Kleinknecht, Boccherini, Lachnith, Beecke, Le Duc, Vinc. Maschek, Sperger, Jos. Schuster, Peter Winter. Von Wiener Componisten (und diese sind besonders erwähnenswerth, da Haydn ihre Werke in den Wiener Akademien gehört haben mußte): L. Hoffmann, Ziegler, Vanhall, Wagenseil, Dittersdorf, Aspelmayer, Bonno, L. Kozeluch, Christoph Sonnleithner, Huber, Starzer und d'Ordonez.

Was die Orchesterbesetzung betrifft, finden wir neben den Streichinstrumenten abwechselnd Oboen und Hörner mit oder ohne Flöte und Fagott; Klarinetten sind nur bei Pichl und Bulant genannt; ebenso Trompeten und Pauken nur einigemal; zwei Paare Hörner bringt Vanhal, einmal sogar noch ein Solohorn.

Wir haben noch speciell Mozart zu nennen. Im Verzeichniß der erschienenen Symphonien ist er nur wenig genannt. In die Wiener Zeit fallen seine letzten sieben Symphonien. Daß sie sowohl in Mozart's als auch in anderen Akademien zu hören waren, erfuhren wir in der Chronik. Haydn hatte aber auch, wie kaum zu bezweifeln, Gelegenheit, ein und die andere bei dem Musikfreunde v. Kees kennen zu lernen.

---

1 Band I. S. 280 f.

Über die Form der einzelnen Symphoniesätze und speciell der Haydn'schen wurde schon gesprochen.[2] Von den nun vorliegenden thematisch verzeichneten 63 Symphonien sind alle bis auf eine einzelne (Nr. 32)[3] in Haydn's thematischem Katalog notirt; 9 Nummern stehen in 6 verschiedenen Molltonarten; 16 Nummern haben kurze Einleitung in pathetischem Zeitmaß, nur Nr. 20 hat einen vollständig durchgeführten langsamen ersten Satz. Mit Ausnahme von Nr. 6, in welcher der Menuett fehlt, bestehen alle aus vier Sätzen (der Menuett als 3. Satz). Bei den Saiteninstrumenten ist in erster Linie die allmählige Selbstständigkeit der zweiten Violine zu beachten, ferner die Violen und Violoncells, welche sich bald ihre eigenen Wege zu bahnen suchen oder auch zur Verstärkung der Melodie mit den Violinen oder einem der Blasinstrumente zusammengehen; endlich wird auch der Baß, ein stets wichtiger Factor, sich mehr und mehr seiner Würde und Macht bewußt. Die Blasinstrumente hat Haydn, wie wir gesehen, schon vordem mannigfach benutzt und die vielen Stücke für die Feldharmonie hielten ihn hier in steter Übung. Doch in Verbindung mit den Streichinstrumenten und zur Verwendung bei Symphonien mußte er auch hier neue Studien machen. So finden wir anfangs das den Kern bildende Saitenquartett nur durch Oboen und Hörner verstärkt; manchmal ist die Flöte im langsamen Satz als Solo und meist bei gedämpften Streichinstrumenten verwendet. Der Fagott löst sich nur allmählig vom Basse los, nimmt aber auch zuweilen die Melodie mit einem der anderen Instrumente auf. Endlich aber werden paarweise Flöten, Oboen, Hörner und Fagotte zur Regel und bilden erstere von Nr. 40 an einen wesentlichen Bestandtheil in der Besetzung. Trompeten und Pauken (erstere auch allein) kommen nur in einigen Nummern vor und wo sie bei den Symphonien der 80er Jahre erscheinen, sind sie mit wenigen Ausnahmen von Haydn nachgetragen. Viersach vertretene Hörner kommen nur zweimal (Nr. 7 und 16) vor; Klarinetten sind nie angewendet,

2 Bd. I. 276 ff.

3 Die Partitur existirt in Haydn's eigener Handschrift und in einer Copie. Zweifelhafte Symphonien (und es sind deren sehr viele) sind nicht aufgenommen. Ausgeschieden sind jene Nummern, die als eigentliche Ouverturen nicht hierher gehören. Einige Nummern sind bei Haydn auch zweimal verzeichnet durch Umstellung der Sätze.

was um so auffallender ist, als sie Haydn mitunter in seinen Opern benutzte. Eigene Bläser aber waren für dieses Instrument, mit Ausnahme der beiden Griesbacher (1776—78) nicht im Orchester angestellt und wurden also nöthigenfalls von der Feldharmonie requirirt. Lange Zeit sind die Blasinstrumente vorzugsweise nur zur Verstärkung der Harmonie benutzt, endlich aber greifen auch sie selbstständig ein und treten sogar, Licht und Schatten und Klangwechsel verbreitend, den Streichinstrumenten gruppenweise gegenüber.

Von den Symphonien dieser Periode sind viele bis über die Hälfte hinaus nur insofern von Interesse, als sich an ihnen die allmählige Entwickelung von Haydn's Meisterschaft verfolgen läßt. Häufig zeigt sich hier nur in einzelnen Sätzen, was Charakteristik und Tiefe betrifft, eine besondere Eigenthümlichkeit. Ganz anders aber stellt sich das Verhältniß im letzten Drittel der Symphonien heraus, hier werden die nur wenig schwächeren Nummern zur Ausnahme. Bis dahin hatte Haydn eben nur für den augenblicklichen Genuß, für angenehme Anregung in seinem eingeschränkten Wirkungskreise zu sorgen. Jetzt aber, wo er wußte, daß seine Werke mit immer größerem Eifer in fremden großen Städten gesucht und gespielt wurden und er auf specielle Bestellung und für ein eigentliches Publikum schrieb, nahm auch sein Flug eine höhere Richtung und die Freude am Schaffen wuchs sichtlich mit fast jeder neuen Nummer. Wir haben somit sehr wohl jene Symphonien, welche in die Zeit bis etwa zu Anfang der 80er Jahre fallen von den nachfolgenden zu unterscheiden.

Suchen wir vorerst einen summarischen Überblick über die einzelnen Sätze zu gewinnen. Die ersten Sätze weichen in der Hauptsache nur selten von der früher[4] besprochenen, nun aber allmählig erweiterten Structur ab. Die meisten sind frischen, kräftigen Charakters und fesseln selbst bei den kleinsten Symphonien durch originelle Gedanken und interessante Mache. — Auch über die zweiten Sätze wurde schon gesprochen[5]; in diesen einfachen, das deutsche Gemüth kennzeichnenden, meistens dem Volkston sich nähernden Gesangweisen schlägt Haydn so recht aus dem Innern die Gefühlssaiten an.

4 Bd. I. S. 270, 293.
5 Bd. I. S. 277, 293.

Eine wohlige, sanfte Abendstimmung lagert über diesen stimmungsvollen Bildern; es ist der wahre Seelenfriede, der aus ihnen spricht. Wie früher so finden wir auch jetzt wieder hier mit Vorliebe die kleinen Taktarten (3/8, 2/4, 6/8) gewählt. Die Melodie ist vorzugsweise der Primgeige, zuweilen der Flöte oder Oboe zugetheilt, oder es geht erstere mit einem dieser Instrumente zusammen. Zehn Sätze sind nur für die Streichinstrumente geschrieben[6]; bei 25 Sätzen bedient sich Haydn der Sordinen. Bei einigen herrscht im Quartett auch noch die Zweistimmigkeit vor (je 2 Stimmen zusammen). Trotz der vorwiegend weicheren Stimmung sind doch nur fünf Nummern[7] in der Molltonart geschrieben. 27 Sätze stehen in der Unter-, 18 in der Ober-Dominant der ersten Sätze; die übrigen behalten die Tonart derselben bei. Zehn Sätze sind im Charakter der Serenade, Sicilienne, im Balladen- oder Romanzenton geschrieben, fast alle aber haben, wie gesagt, volksliedmäßige und häufig sehr zarte und gemüthsinnige Themas und beweisen zur Genüge, daß Haydn ganz wohl auch gesanglich dachte, wie dies von einem im Gesange auferzogenen Musiker nicht anders zu erwarten ist. Meisterhaft hat Haydn in vielen Nummern (es sind deren 18 und vorzugsweise aus dem letzten Drittel[8]) die erweiterte Variationenform angewendet und ausgebildet, die später Beethoven mit sichtlichem Interesse studirte. Sie zeigen von besonderer Vorliebe für dieses Genre und eine gewisse Sauberkeit und Delikatesse. Ganz richtig sagt Abbé Vogler in seiner Kritik der Forkel'schen Veränderungen (S. 8) in diesem Betracht: „Der erste Mann, der uns allgemeine Variationen gelehrt, der sie auf alle Instrumente verbreitet, der noch zum Verdienste, phraseologisch groß zu sein, jenes Gesänge und Themen selbst erfinden zu können, gesellet, ist der unnachahmliche Haydn. Er, ein wahrer Phöbus, dessen Arbeiten keiner fremden Wärme bedürfen, dessen Werke schon genug leuchten, ohne daß der von einem beliebten Satz geborgte Schimmer sie aufhelle, zeigte uns in Sinfonien, wie wir variiren sollen. Von keiner Vorliebe gehindert, durch keine Kurzsichtigkeit eingeschränkt, war er gegen alle Instrumente gleich wohlthätig. Da er den Werth

6 Nr. 2—8, 14, 17, 28.
7 Nr. 4, 14, 25, 31, 36.
8 Nr. 26, 31, 36, 41—43, 45—47, 51—55, 57—61, 63.

und die Wirkung von allen genau kannte, so wies er jedem seinen Standpunkt an, um glänzen zu können, ohne je eines zu verdunkeln".

Haydn's Menuette in diesen Symphonien bekräftigen, was schon von den früheren gesagt wurde.[9] Ihren, von Haydn gleich zu Beginn angestrebten und dann typisch gewordenen Charakter finden wir nun noch mehr ausgeprägt und gefestigt. Während Mozart hier mehr einen veredelten, den Tanz der vornehmen Welt repräsentirenden Zug beibehielt, hielt sich Haydn an den mittleren und niederen Stand, indem er Würde und seine Grazie durch volksthümliche Heiterkeit und behagliche Laune ersetzte und seinem Hang zu humoristischen Neckereien und Überraschungen freien Lauf ließ. Häufig herrscht in ihnen eine gewisse derbe Strammheit und spricht sich der beabsichtigte Grundton mit festen Strichen sogleich in den ersten Takten aus, während die Trios in Erfindung und Behandlung leicht beweglicher und feiner gehalten sind, eine Fülle von naiven witzigen Einfällen bieten und häufig durch ihre gemüthlichen Weisen uns mitten unter das Volk versetzen, wobei aber stets die künstlerische Gestaltung gewahrt bleibt. Der Reichthum an immer neuen Motiven und geistreichen Wendungen ist hier umsomehr anzustaunen als die Anforderungen an Haydn gerade in diesem Genre wahrhaft exorbitant waren. Zwei Drittel der Trios haben gleiche Tonart mit ihren Menuetten; von den übrigen stehen 5 in der Unter- und ein einziges in der Ober-Dominant, 2 haben die Parallel-Tonart, 8 stehen in Moll. Eigenthümlich rhythmische Gliederungen kommen im Menuett-Trio vor, wir zählen Gruppen zu 8 gegen 12 bis über 40 Takte. Die Themas werden bei den Menuetten bis zu 4 Instrumenten (Streich- und Blasinstrumenten) im Einklang oder in der Octav ausgeführt; bei den Trios ist zuweilen nur das Saitenquartett verwendet z. B. in Nr. 4, 9, 25, 27) oder es treten einige Blasinstrumente, meistens aber nur sehr discret hinzu; einigemal bleibt diesen auch allein das Wort z. B. in Nr. 8 (2 Ob., 2 Fag., 2 Hörner) oder in Nr. 44 dieselben Instrumente nebst 3. und 4. Horn und 2 Clarini) oder es hat wenigstens ein Blasinstrument ein Solo, wie bei 40 (Fagott), 57 (Oboe), auch der Contrapunkt kommt einigemal zur Anwendung (z. B. Nr. 13,

9 Bd. I. S. 279, 294.

16). — In den vierten und Schlußſätzen, die nun in keinem einzigen Fall das früher häufige Tempo di Menuetto aufweiſen, concentrirt ſich eine unerſchöpfliche Fülle von Geiſt und Witz. Hier mehr denn irgend wo ſpricht ſich Haydn's Freude am Schaffen aus. Das ſcheinbar nur leichthin angeſchlagene Hauptthema zieht ſich rondoartig durch den ganzen Satz; einzelne Motive löſen ſich los, werden ſelbſtſtändig, neue treten hinzu und ſpielend miſcht ſich die ſonſt ſo gefürchtete ſtrenge Schreibweiſe dazu; immer kunſtvoller geſtaltet ſich der Bau bis der anſcheinend arglose Zuhörer erſt jetzt gewahr wird, wohin ihn die kundige Hand führte und an des Dichters Ausſpruch gemahnt wird: „Ein kluger Mann ſagt öfters erſt mit Lachen, was er hernach im Ernſte wiederholen will".

Die vorliegenden Symphonien laſſen ſich, will man die Grenzen nicht allzu ſcharf ziehen, in zwei Abtheilungen und etwa fünf Gruppen ſondern, in ſolche die 1. an ſich klein, aber hübſch ſind; 2. in denen einzelne Sätze der Beachtung werth ſind; 3. die in ihrer Totalität intereſſant oder bedeutender ſind; 4. in die beſonders hervorragenderen und 5. in die reifſten und vorzüglichſten.

Der erſten Gruppe haben wir Nr. 1 vorauszuſchicken, eine concertante vierſätzige Symphonie »Le matin« betitelt, welche ihrem ganzen Weſen nach in die Zeit der früher erwähnten Symphonien »Le midi« und »Le soir« fällt.[10] Damit hatte denn Haydn des Fürſten Wunſch, „die vier Tageszeiten" muſikaliſch zu illuſtriren ſich auf drei beſchränkend erfüllt.[11]

Wir faſſen nunmehr die Symphonien der erſten Abtheilung bis Nr. 45, zuſammen. In die erſte Gruppe ſind 13 Nummern aus den Jahren 1767—75 einzureihen.[12] — Von den erſten Sätzen derſelben ſind Nr. 2—4, 7, 10 und 14 klein, aber anſprechend, friſch und flott, 8 mehr graziös, 12 markig und voll Mozart'ſcher Anklänge; 13 hat trotz etwas veraltetem Figurenwerk doch eine gewiſſe Nobleſſe und Entſchiedenheit; 28 zeichnet ſich durch beſonderen Wohllaut aus. — Unter den zweiten Sätzen haben nur 9 und 10 Blasinſtrumente; 2, 3, 8, 9, 28 ausge-

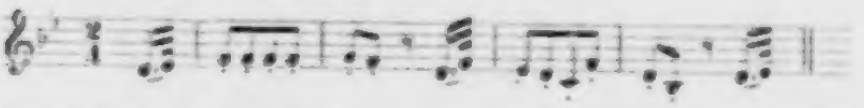
10 Bd. I. S. 285, 288.

11 Bd. I. S. 229. Dies biogr. Nachrichten S. 44) meint, Haydn habe dazu die Quartettform gewählt.

12 Nr. 2—4, 6—10, 12—14, 23, 28.

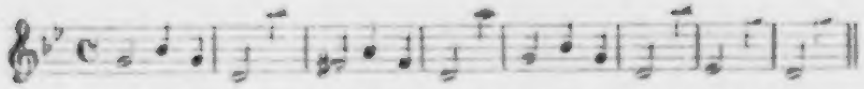
nommen haben die übrigen gedämpftes Streichquartett. Nr. 2 hat ein zartes Andante; 3 ein Adagio von pathetischem Anflug mit Violinsolo und Violoncell obl.; 6 und 14 sind im Charakter der Sicilienne und Nr. 14, poco adagio, besonders zierlich:[13]

Die hübschen Andante von 7 und 8 sind fast durchaus zweistimmig beide Violinen zusammen, Viola und Baß in Octaven). Ein schönes, sehr gesangvolles und viel an Mozart erinnerndes Andantino hat Nr. 9; die Melodie bringen zuerst beide Violinen, begleitet von Viola und Baß; später treten die Oboen und erst gegen Schluß des zweiten Theils die Hörner hinzu. Im Autograph sind im 1. und analog im 2. Theil 3 Takte ausgestrichen und die Bemerkung hinzugefügt: „Dieses war vor gar zu gelehrte Ohren". Nr. 10, im Charakter der Serenade, ist noch gesättigt durch Flöte, Oboen und Hörner; beim 2. Theil arpeggirt die Flöte in 32teln; die Figur, vom Baß übernommen, kehrt dann zur Oberstimme zurück, der Schluß ist sanft ausklingend. In 23, Adagio ma semplicemente, wird das Thema variirt und mag etwa dessen abgemessener Gang



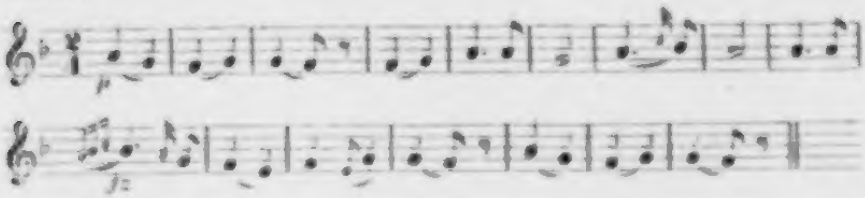
der Symphonie ihren Beinamen „Der Schulmeister" veranlaßt haben. Eine milde Stimmung spricht sich im Andante von Nr. 28 aus. — **Menuett und Trio** bleiben sich in diesen Nummern ziemlich gleich; Nr. 8, 9, 23, 28 sind nur für Blasinstrumente (2 Ob., 2 Hörner, 1 Fag.). Men. und Trio von 8 hat Haydn auch für Streichinstrumente nebst Oboen und Hörner arrangirt. In 23 bildet im Trio das Violoncell einen obligaten Baß in laufenden Achtelnoten. — **Die letzten** Sätze bieten noch wenig bemerkenswerthes. Gleich einem früheren Allegro[14] hat das Allegro molto in Nr. 7 ein aus großen Intervallsprüngen gebildetes Thema:

13 Partitur Nieter-Biedermann Nr. 1.
14 Bd. I. S. 301.



Nr. 8 ist fugirt; Nr. 10, ein kurzes Presto $^2/_4$ und meistens aus Triolen bestehend, ist voll Leben, etwa im Charakter einer Buffoscene.

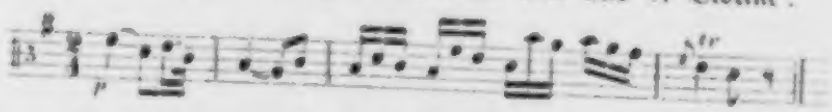
In die zweite Gruppe mit einzelnen beachtenswerthen Sätzen reihen wir 8 Nummern aus den Jahren 1772—79 ein.[15] Das Adagio von Nr. 15 hat den in der Charwoche gebräuchlichen römischen Kirchengesang *Lamentatio Jeremiae*, nach dem die Symphonie benannt ist fälschlich auch Weihnachts-Symphonie betitelt. Oboe I und Violine II bringen das Thema, Violine I hat dazu selbstständige Gegenmelodie; Viola und Baß bewegen sich durchaus im Einklang in Steln. Im 2. Theil, letzte Hälfte bringen beide Oboen die Melodie. Der vollständige Gesang lautet:



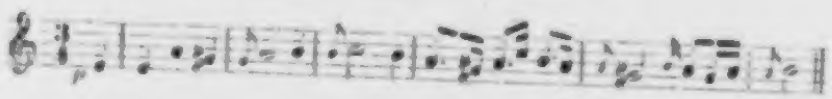
Auch in Nr. 16 ist der 2. Satz bemerkenswerth; er steht im doppelten Contrapunkt der Octav, das Thema ist viermal variirt und bietet viel Abwechselung in der Bewegung. Menuett und Trio haben ebenfalls strengen Satz; sie sind *al rovescio* geschrieben, der erste Theil bildet also, rückwärts gespielt, den zweiten Theil im Autograph, in dem in allen Theilen die verschiedenen Vortragszeichen, Bindungen und kurze Noten, p. und f. sehr genau angegeben sind, ist natürlich auch nur der Vordertheil beider Nummern geschrieben. Das ziemlich lang ausgeführte Finale, Presto assai, bewegt sich nur in der größeren Notengattung, selbst die *Brevis* 𝅜 kommt im Original vor. — Von wesentlichem Einfluß ist in Nr. 17 die Molltonart; erster und letzter Satz drücken Energie aus und selbst der Menuett nimmt es ernster. Nr. 19, eine ungedruckte, aber im Original erhaltene Symphonie hat in den Außensätzen einen frischen Zug; im 2. Satz,

15 Nr. 15, 16, 17, 19, 22, 25, 30, 37.

Andante moderato, ist von den Bläsern nur die Oboe beibehalten; das Thema bringen Violoncell obl. und 1. Violine:



Im 2. Satz von Nr. 22, Adagio, F. 2/4, haben 1. Violine und Fagott ein melodiöses Thema; erstere ist außerdem auch reich figurirt; das gedämpfte Streichquartett wird von Oboen, Hörnern und Fagott unterstützt. Das Finale, Prestissimo, sprüht von Leben und erinnert im ganzen Wesen lebhaft an den letzten Satz einer Mozart'schen Symphonie (Köchel Kat. Nr. 338). Nr. 25 hat einen besonders frischen ersten Satz; der 2. Satz, Andante più tosto allegretto, ist im Romanzenton:

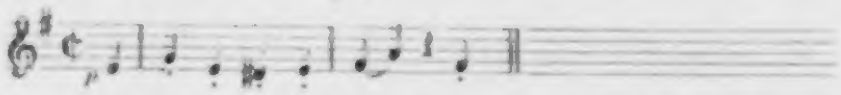


Im Finale, Allegro assai, beginnen die Hörner gleich einem Signalruf, dem die Oboen antworten. War die Symphonie ein Theil der Musik, die Haydn für die Wahr'sche Truppe in Esterház zu dem auch im Burgtheater 1774 aufgeführten Schauspiel „die Feuersbrunst" schrieb (vergl. S. 12), so mag sich ihre Bezeichnung „Feuer-Symphonie" daher datiren. In Nr. 30 hat der 2. Satz, Adagio, eine wohlige, reich mit Holz- und Blasinstrumenten getränkte Melodie; das Finale ist ein im Charakter der Tarantelle feurig dahin stürmendes Prestissimo. In Nr. 37 zeichnet sich das Finale, Presto 2/4 durch Lebhaftigkeit aus; gegen Schluß begegnet man dem von Haydn mit so viel Vorliebe gepflegten neckischen Motivenspiel.

In die dritte Gruppe, der in ihrer Totalität interessanten oder bedeutenderen Symphonien, nehmen wir 14 Nummern auf,[16] die sich auf die Jahre 1772—81 vertheilen. Nr. 11, die bekannte Abschieds-Symphonie wurde schon besprochen (S. 51); sie ist ebenso interessant durch die ihr zu Grunde liegende Idee als auch durch den Reichthum an Gedanken, durch ihre sichere Factur und den einheitlichen, alle Sätze verbindenden Charakter. In Nr. 13[17]

16 Nr. 11, 13, 18, 20, 26, 27, 30, 31, 33, 38—41.
17 Part. André, neu, Nr. 3.

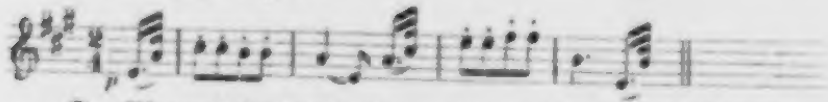
ist wiederum die Molltonart von günstigem Einflusse; der 1. Satz tritt entschieden und kräftig auf; der 2. Satz, Adagio E-dur $^2/_4$, mit gedämpften Quartett, zu dem dann die Flöte tritt (Oboen und Hörner nur wenig benutzt) ist ein lieblicher, rührender Gesang voll Wohllaut. Ein Umstand ist hier auffallend: während der erste Theil drei wohlgeordnete Perioden zählt, besteht der zweite gewissermaßen nur aus einer einzigen von 42 Takten und ist dennoch durch geschickt vertheilte Halbcadenzen klar und faßlich. Dieser Satz wurde im Sept. 1809 in Berlin bei der Todtenfeier für Haydn aufgeführt. Gegen den strammen Kanon in der Octav *(Canone in diapason)* hebt sich das Trio weich und schlicht ab. Das Finale, Presto, hat kernigen Zug; die Spielweise des Themas findet man gedruckt und geschrieben verschieden angegeben. Die richtige ist:



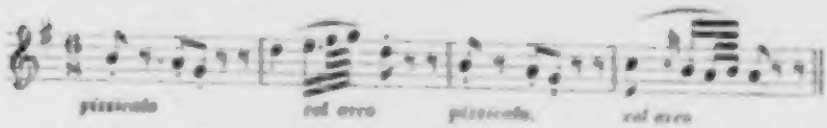
Die schon S. 63 erwähnte sogenannte „Maria-Theresia-Symphonie" Nr. 18, hat in den Außensätzen festlichen Zug. Dem etwas breit angelegten zweiten Satz folgt der kräftige Menuett, in dem unerwartet genug eine Art Fanfare auftritt; das Trio versucht es für diesmal mit gravitätischem Ernst. In Nr. 20[18] wechseln ausnahmsweise die beiden ersten Sätze die Rollen; der erste hat ein vollständiges Adagio, ausdrucksvoll und zu sanfter Schwermuth hinneigend. Der 2. Satz in gleicher Tonart und feurigem Zeitmaß, Allegro di molto, ist auffallend erregt, das vornehme Thema mit halben Noten in weit ausgegriffenen Intervallen von beiden Violinen gebracht, denen Violen und Bässe und beide Oboen in stet Bewegung im Einklang und der Octav entgegengetreten. Selbst der Menuett schreitet gemessen einher. Das Finale, Presto F-moll, nimmt den erregten Ton des zweiten Satzes wieder auf und steigert ihn bis zur Leidenschaft. Der Sage nach schrieb Haydn die Symphonie zu einer Zeit, da ihm ein Trauerfall besonders nahe ging. In Nr. 26 kündigt schon der erste Satz mit seinem aus dem Dreiklang gebildeten Motiv gesundes Leben an; so halten auch die anderen Motive und der ganze breite Durchführungssatz den angeschlagenen Ton fest. Das

18 Vierhändig, Nieter-Biedermann Nr. 1

Andante hat wieder ein schönes im Volksliederton gehaltenes fünfmal variirtes Thema:



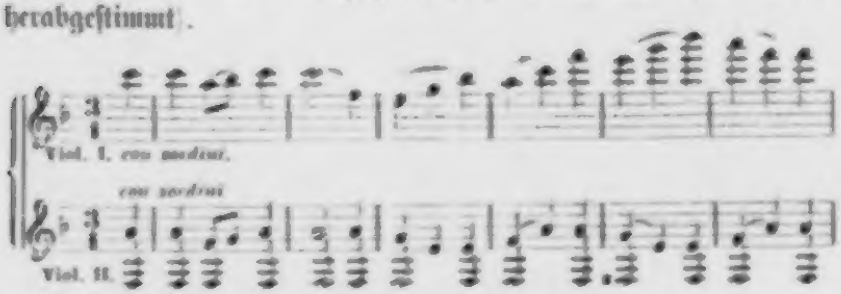
Der Menuett hat nach einem unerwarteten Trugschluß einen langen Orgelpunkt auf der Dominant, über der sich die Stimmen in chromatischen Verschlingungen ausbreiten. Das Finale, Capriccio moderato, ist reich an harmonischen Wendungen. Im Mittelsatz, D-moll, sind zum Theil Streichquartett und Bläser in Gruppen gegenübergestellt; die Wiederholung in Dur führt zu brillantem Schlusse. — Der erste Satz von Nr. 27 hat wieder Mozart'sche Anklänge; der zweite Satz, Adagio,[19] hat ein eigenthümlich interessantes variirtes Thema, dessen erstes Motiv (der erste Takt, pizzicato) gleich dem Refrain einer Ballade nach jeder Variation wiederkehrt.



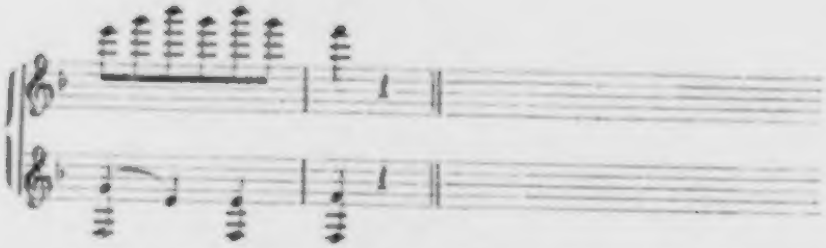
Der letzte Satz, Prestissimo, ist meistens auf Triolen gebaut und brillant bis zum Schluß. Nr. 29 ist die, Seite 76 erwähnte Symphonie. Zu einem Lustspiel („Der Zerstreute") geschrieben, dürften die einzelnen Sätze auf die Vorgänge auf der Bühne Bezug haben. Absonderlich ist der letzte Satz: er beginnt in Moll, geht dann nach Dur über und folgt ein Adagio F 2/4, in dem plötzlich alle Instrumente durch fünf Takte einen Signalruf anheben. Weiterhin folgt ein Allegro von 4 Takten und endlich ein Prestissimo C-dur, mit dem ein Schelmenspiel beginnt. Nach 16 Takten folgen zwei Takte Generalpausen, dann erklingen von beiden Violinen ganz allein durch 2 Takte die leeren Saiten e, a, abermals nach 2 Takten die Saiten a, d und gleich darauf, durch 4 Takte gehalten, die Saiten d, f (die g-Saite nach f herabgestimmt); dann erst folgen durch 3 Takte die leeren Saiten d, g und bewegt sich dann alles dem Schlusse zu. — Der erste Satz von Nr. 31, kurz und frisch, bildet die

19 Die Auflagstimmen von Simrock, Nr. 2, haben das richtige Adagio, das anderwärts durch das Andante aus Nr. 29 unseres themat. Verzeichnisses ersetzt ist.

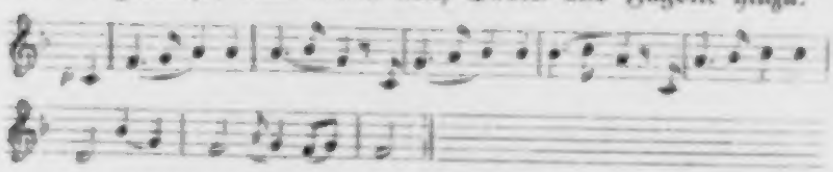
Einleitung zu Haydn's Oper »*Il mondo della luna*«. Das variirte Allegretto hat zum Thema die französische Romanze „Roxelane", die der Symphonie den Namen gab.[29] Das lebhafte Finale bietet interessante Harmoniefolgen. Die Symphonie war seinerzeit besonders beliebt. — Eine nicht große aber hübsche Symphonie haben wir in Nr. 33. Dem ersten feinen Satz folgt ein Largo von dramatischer Eigenheit und besonders im letzten Theil so interessant, daß es zur Vermuthung drängt, Haydn habe hier ein poetischer Grundgedanke vorgeschwebt. Das Finale, Presto, ist voll hübscher Wendungen; gegen Schluß erscheint noch eine verlängerte Phrase auf dem Septimenaccord. — In 35 stehen die Sätze so ziemlich auf gleicher Höhe. Wiederum scheint die Kapelle in Esterház über Gebühr zurückgehalten worden zu sein, worüber sich ein Primgeiger auf seiner Auflagstimme mit den Worten Luft macht: „Bettet für die Gefangenen". — Nr. 38 bringt uns eine größere Symphonie mit besonderen Eigenthümlichkeiten. Der erste Satz hat interessante Harmoniefolgen, doch warten wir vergebens auf eine dem jagdlustigen Hauptmotiv entsprechende reiche Verwendung der Hörner. Das Adagio, in größerem Stil, die Streichinstrumente mit Sordinen, bewegt sich im Balladen- oder Romanzenton; namentlich der 2. Theil ist bemerkenswerth wegen der Violinführung. Kurz vor dem Schlusse werden wir durch einen bei Haydn unerhörten Fall überrascht: die Streichinstrumente haben insgesammt mit umgekehrtem Bogen zu spielen *(col legno dell' arco)*. Auch das Trio vom Menuett hat seine Eigenart: nur die beiden Violinen sind beschäftigt und hat die erste Violine ihr Solo nur auf der e-Saite in hoher Lage, während die zweite Violine eine dudelsackartige Begleitung auf den tieferen Saiten d, f ausführt (die g-Saite auch hier nach f herabgestimmt).



[29] Die Variationen, für Clavier arrangirt, sind bekannt durch verschiedene Ausgaben.



Das hübſche und lebhafte Finale, Allegro molto, in dem die Violinen das Hauptthema in weitausſpannendem Bogen bringen, hat eine zart gehaltene und in beiden Theilen vor dem Schluſſe eine, wie man glauben möchte, zur Zeit beliebt geweſene populäre kerngeſunde Melodie, wie eine derartige ſchon früher[21] vorkam und auch in einem Mozart'ſchen Clavierconcert (Köchel Nr. 216) zu finden iſt. Die Melodie wird zuerſt von der erſten Violine gebracht; dann treten auch Oboen und Fagotte hinzu.



Die feſtliche Stimmung des erſten Satzes von Nr. 39 ſcheint Haydn oder den Verleger Artaria ſpäter bewogen zu haben, die Symphonie wie Seite 198 erwähnt nach dem gefeierten Helden Loudon zu taufen. Sie mag auch urſprünglich für ein Feſt beſtimmt geweſen ſein, etwa zur Vermählung des Grafen Forgács mit der Gräfin Ottilie Graſſalkovics, die 1779 in Eſterház ſtattfand, über die aber nur ſoviel vorliegt, daß bei dieſer Gelegenheit die Oper *L'amore soldato* von Sacchini zur Aufführung kam.[22] Der erſte Satz iſt reich an Motiven und überraſchenden Wendungen und ziemlich ausgedehnt. Zweiter und dritter Satz ſtimmen wenig zum Charakter des Vorderſatzes. Das jetzige Finale, Presto $^2/_4$, ſcheint Haydn ſpäter an Stelle des auf Triolen gebauten Satzes hinzugefügt zu haben. — Zu dem ſchon fertigen letzten Satz von Nr. 40,[23] der den 3. Akt der Oper »*La fedeltà*

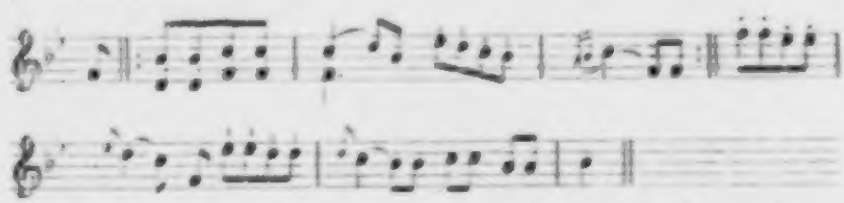
21 Bd. I. S. 301.

22 Eine Ouverture, D-dur, zu der gleichnamigen Oper wird Haydn zugeſchrieben und exiſtirt auch gedruckt, ſoll aber von J. B. Mentingben ſein; auch Felici componirte daſſelbe Textbuch.

23 Partitur, neu, Nieter-Biedermann, Nr. 5.

premiata einleitet (S. 191), hat Haydn die vorderen Sätze nachcomponirt. Der erste Satz enthält hübsche Einzelheiten. Das Andante hat ein echt volksliedartiges Thema, das durch den ganzen Satz durchklingt:

Der frische Menuett hat im Trio ein Fagottsolo. Beim Finale, das der Symphonie den Namen gab (*La chasse*), sind wir endlich im Jagdrevier; die Hörner leben auf, werden von Oboen unterstützt und die Motive wandern von Instrument zu Instrument. Von kräftiger Wirkung ist vor dem Wiederbeginn des Anfangs der vereinigte Anlauf der Instrumente. Gegen Ende nach dem letzten Halt bringen Oboen und Hörner noch einmal ihr Hauptmotiv und letztere treten dann gegen alle Jagdregel gänzlich ab; statt kräftigem Schluß werden nun auch die anderen Instrumente kleinlaut und verhallen mehr und mehr in der Ferne. Auch die Jagd-Symphonie war seinerzeit sehr beliebt und wurde rasch auswärts bekannt, so in Paris, London und selbst in Neapel.[24] — In Nr. 11 zeichnen sich die beiden Außensätze durch Frische aus; das Adagio hat ein hübsches viermal variirtes Thema; das Finale, Vivace, bringt echt Haydn'sche Züge und hat knapp vor dem Schlusse (wie bei Nr. 38) eine populäre Melodie:

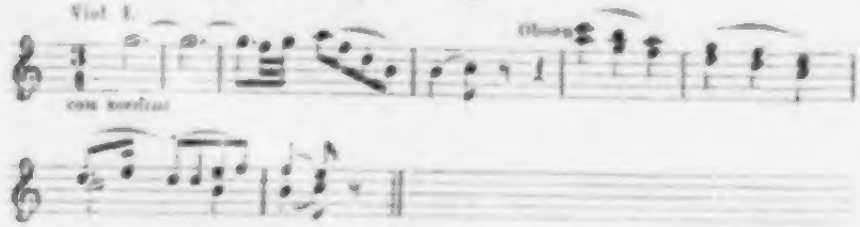


In die **vierte** Gruppe im Allgemeinen hervorragende Symphonien sind 6 Nummern[25] aus den Jahren 1774—81 einzureihen. Der erste Satz von 21 ist frisch, breit angelegt und hat im zweiten Theil eine tüchtige Durchführung. Der 2. Satz,

24 Jagdsymphonien waren damals und schon früher sehr beliebt; es giebt deren von Leopold Mozart, Stamitz, Gossec, P. Vaschek, P. Wranitzky, Reicha; so auch Clavierstücke von Dussek, Clementi ꝛc

25 Nr. 21, 32, 34, 36, 42, 43.

Adagio assai, ist reizend, voll feiner Züge; dem gedämpften Streichquartett sind Oboen und Hörner beigegeben — es ist der bis dahin (bis 21) schönste 2. Satz.



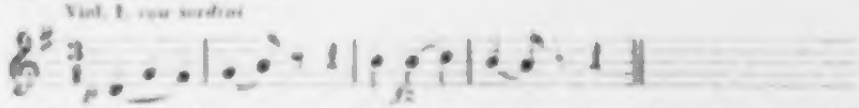
Im Menuett-Trio gesellt sich den Streichern nur Fagott hinzu, der mit der 1. Violine eine sehr hübsche Melodie ausführt. Das Finale hat den gesunden Zug des ersten Satzes. — Der erste Satz von Nr. 32[26] spricht freudige Stimmung aus. Das sehr zart gehaltene Andante, D-dur $^6_8$, mit Sordinen, erinnert in der Anlage lebhaft an Mozart's Briefduett in „Figaro's Hochzeit. Der letzte Satz ist voll feiner Einzelheiten. — In Nr. 34[27] liegt uns eine feine und reizende Symphonie vor. Das auch hier überaus zarte Andante

versetzt uns gleich dem neckischen Menuett und Trio gradezu in einen Hain, in dem uns von allen Zweigen der lebensfrohe Ruf seiner gefiederten Bewohner bewillkommt. Dem entsprechend athmet auch das Finale, Presto $^{12}_8$, idyllischen Charakter. — Eine vorzugsweise contrapunktische Arbeit bietet Nr. 36, mit Trompeten und Pauken verstärkt (letztere von Haydn selbst erst später hinzugefügt). Das ernst gemessene Andante, D-moll $^3_4$, ein fein gearbeiteter, interessanter Satz, ist im doppelten Contrapunkt der Octav geschrieben; das erste Motiv des mehrfach variirten Themas erinnert an einen bekannten Kanon („Bruder Martin"). Trotz der Dur-Tonart des ersten Satzes bewegt sich das Finale in Moll und geht erst gegen Schluß in Dur über. Wir haben hier 3 Themen im doppelten Contrapunkt der Octav (*à tre soggetti*

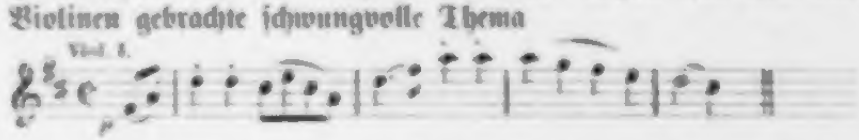
26 Die ersten vier Seiten existiren zweimal in Haydn's Handschrift und dennoch fehlt diese Symphonie in dessen Katalog.

27 Nieter-Biedermann, vierhändig. Nr. 6.

in contrapunto doppio in ottava). Wie im Scherz hingeworfen neckt die Violine mit einem an ſich nichtsſagenden Motiv, aber erſt im 27. Takt beginnt der Kampf, der aber durchaus nicht in trockener Weiſe durchgeführt wird; wie der Satz begonnen, erfolgt auch der höchſt humoriſtiſche Abſchluß mit demſelben Motiv. — Nr. 42 läßt eine urſprünglich andere Zuſammenſtellung der Sätze vermuthen. Nach dem kräftigen erſten Satz, der als Ouverture einer Oper diente[28] folgt als zweiter Satz jener in Nr. 32 (hier als Allegretto); auch das Finale iſt von dorther entnommen; nur Menuett und Trio ſind neu. — In Nr. 43 haben wir wieder eine größere Symphonie, zu der Haydn erſt ſpäter Trompeten und Pauken hinzuſetzte. Der 2. Satz, Poco Adagio, hat ein faſt feierliches Thema



das in ſeiner Art an ein ſpäteres in Nr. 57 erinnert. Es iſt hier viermal in intereſſanter Weiſe variirt (einmal mit Violoncellſolo) und zum Schluſſe gleitet die Melodie ruhig über der ſanft wogenden Begleitung dahin. Haydn führte die Symphonie in London auf und erwähnt bei dieſem zweiten Satz in ſeinem Tagebuch eines Geiſtlichen, der bei Anhörung desſelben „in die tiefſte Melancolie verſunk, weil ihm Nachts zuvor von dieſem Andante träumte, und es ihm den Tod ankündige. Er verließ augenblicklich die Geſellſchaft und legte ſich zu Bett". — „Heute den 25. April" 1791, ergänzt Haydn, „erfuhr ich durch Herrn Barthelemon einen engliſchen Componiſten und Violinſpieler, daß dieſer evangeliſche Geiſtliche geſtorben ſei".[29] Der energiſche Menuett ſammt dem freundlichen Trio, in dem die Flöte mit der Primgeige unisono die Melodie bringen, führt wieder die alte Stimmung herbei und ſo folgt noch im Finale, Vivace, ein echt Haydn'ſcher Satz voll Witz und Laune. Schon das von den Violinen gebrachte ſchwungvolle Thema



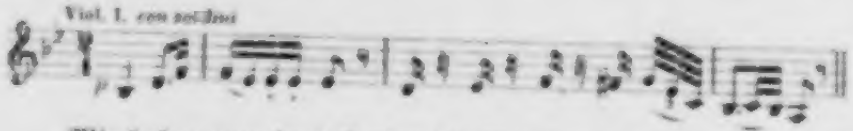
28 Auf der Auflegſtimme der Flöte ſteht von Haydn's Hand geſchrieben: *Prima atto tacet*. Dies iſt ausgeſtrichen und ſteht dabei die Bemerkung: „Freund' Suche das erſte Allegro" vergl. S. 21.

29 Pohl, Haydn in London, S. 191 f.

verspricht reges Leben. Die volle Lust geht auch in den Mittelsatz in Moll über, in dem Fagott, Viola und Baß mit ihrem polternden Thema sich der kräftig auftretenden Violine sammt Gefolge entgegenstemmen. Beim Wiederbeginn in Dur werden nun alle Motive kunstvoll verarbeitet; umsonst versuchen zwei energische Schläge Halt zu gebieten, die erste Violine leitet in großem Bogen wieder in den Anfang ein und alles eilt nun einem fröhlichen Schlusse zu.

Die zweite kleinere Abtheilung umfaßt die Nummern 45 bis 63, welche der 3., 4. und 5. Gruppe angehören. In die 3. Gruppe, der in ihrer Totalität bedeutenderen Symphonien, reihen wir ein die Nummern 45—51 (1782—84); in die 4. Gruppe, die besonders hervorragenderen, die Nummern 52, 53, 59 (1786—87) und in die 5. und letzte Gruppe, die reifsten und vorzüglichsten, die Nummern 54, 58, 60, 61, 63 (1786—90).[30]

Die Symphonie Nr. 45 hat im kernigen ersten Satze eine höchst humoristische Stelle, freies Anschlagen von Quinten, im 1. Theil durch die Violinen, im 2. Theil in erweitertem Maße auch von den anderen Instrumenten. Der 2. Satz behält die volle Harmonie bei; sein hübsches Thema deutet unmittelbar auf Mozart hin.



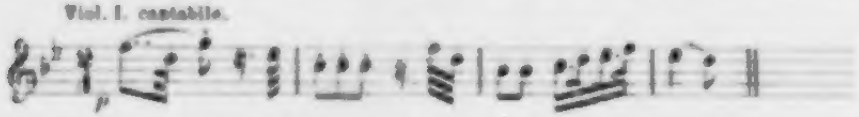
Wir haben nun in 2 Serien die Nummern 46—51, in denen die Besetzung unverändert bleibt; Trompeten und Pauken wurden auch hier erst später von Haydn zugefügt. Auch jetzt finden wir öfters sehr überraschende Anklänge an Mozart und selbst aus dessen letzten Werken, sowie anderseits sich häufig auch dessen Einfluß auf Haydn bemerkbar macht. Besonders die ersten Sätze haben nun mehr oder minder einen erhöhten Werth. Nr. 46 zeigt ein wahres Schwelgen in thematischer Verarbeitung; 47 ist durch seine Wendungen gehoben; 48[31] ist von ernster, vornehmer Haltung; in 49 herrscht fast leidenschaftlicher Ton, der aber bald einer versöhnenden Stimmung weicht; in 50 ist ein Zusammen-

[30] Nr. 62, die Kindersymphonie (siehe S. 226 f.), ein scherzhafter Einfall ohne künstlerische Bedeutung, kommt hier natürlich nicht in Betracht.

[31] Partitur, neu, Nieter-Biedermann Nr. 6.

treffen mit Mozart unverkennbar. Im Ganzen aber steht dieser sowie der erste Satz von 51 gegen die früheren etwas zurück.

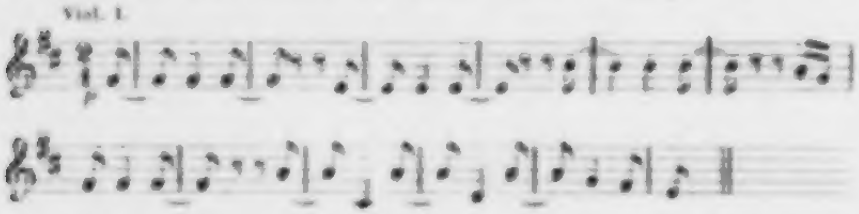
Die zweiten Sätze haben durchweg hübsche und meistens liebliche Themas und auch sie erinnern zuweilen an Mozart, so in der 2. Serie (49—51). Nr. 47 und 51 sind variirt; über dem Andante sostenuto von 47 lagert es wie milde Ruhe. Das Thema von 46, Adagio ma non troppo, ist besonders reizend:



Nr. 49 ist breit angelegt und athmet sanfte Melancholie; Mozart's Geist spricht aus diesen Tönen, mehr aber noch mahnt Nr. 50 an den 2. Satz von Mozart's bekannter, 1788 componirter Es-dur Symphonie (Köchel 543); der Satz dürfte übrigens, mit Sordinen gespielt, nur gewinnen. Der Hauptsatz leitet unnachahmlich schön über zu dem bewegteren Tempo.

Menuett und Trio haben wohl die schon längst ausgebildete Haydn'sche Art, bieten aber gerade hier in beiden Serien nichts hervorragendes.

Von den letzten Sätzen sind die ersten 4 Nummern die bedeutenderen, namentlich ist Nr. 46 reich an neckischen Einfällen und unerwarteten Harmoniefolgen und hat fast den Charakter einer Buffo-Opernscene. Nr. 48 ist reich in der Durchführung und von ernster Stimmung. Nr. 49, Presto, beruht auf durchaus humoristischer Verwendung der Syncope — ein wahrer Prüfstein für schwankende Orchester. Das Thema lautet



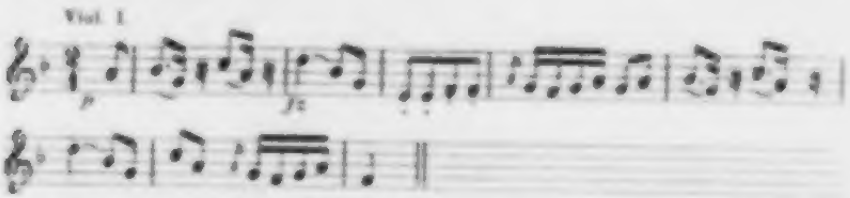
Es folgen nun die 6 Pariser Symphonien, 52—57. Man hat hier nicht zu vergessen, daß Haydn hier ganz besonders sich ein fremdes Orchester und den Geschmack eines ihm ebenso fremden Publikums vergegenwärtigen mußte und daß ihm wohl auch Andeutungen bezüglich der Besetzung, der Leistungsfähigkeit der Solospieler und Wünsche in Betreff einzelner Sätze

mögen vorgelegen haben. Es ist leicht begreiflich, daß er sich mit ganz besonderem Eifer dieser Aufgabe hingab; schon der Ehrgeiz mußte ihn anspornen, den Erwartungen einer Gesellschaft, die bereits von seinen früheren Werken entzückt war, in erhöhtem Maße gerecht zu werden.

Betrachten wir wieder die ersten Sätze in ihrer Reihenfolge, so zeigen sie alle eine reichere und gewähltere Durchführung und größere Mannigfaltigkeit; eine Ausnahme bildet allenfalls der Satz von 52,[32] den bereits sein Alter drückt. Um so besser steht es mit 53, dem ein kräftiger, männlich ernster Zug wohl ansteht; nicht minder interessant ist Nr. 54[33] mit seinen schönen Mittelsätzen und Wendungen. Nr. 55[34] ist markig, voll Leben und Schwung, trotzdem ihm ein eigentliches Seitenthema fehlt. Überraschungen giebt es auch hier, so beim Beginn des zweiten Theils; dann den an die „Zauberflöte" mahnenden Baßgang der Priester:

Nr. 56[35] und 57 sind interessant, labend wie ein frischer Trunk.

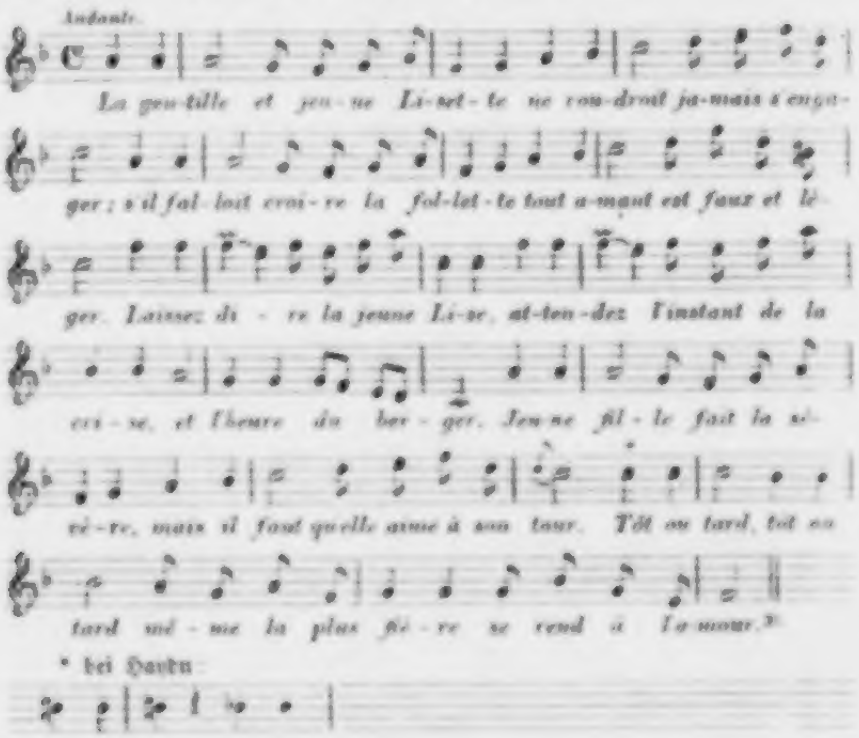
Die zweiten Sätze überbieten sich an Schönheit und Gehalt. Wir finden hier wahre Schmucksachen, aufs feinste ausgefeilt, reich in Erfindung und mannigfaltig in der Form. Wie kindlich liebkosend und einschmeichelnd giebt sich gleich das erste im Volkston gehaltene Allegretto in Nr. 52. Die Anfangstakte genügen um an den wahrhaft reizenden, die volle Unschuld athmenden Satz zu erinnern.



Wie reich an Wechsel sind nicht die Variationen, auf alle Instrumente Bedacht nehmend, immer gesättigter wird der Satz.

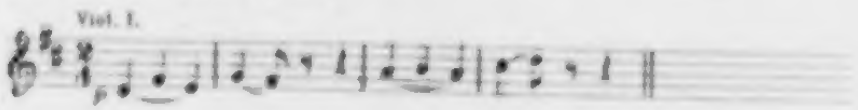
32 Partitur, André, Nr. 7.
33 Partitur, Meyer-Biedermann, Nr. 4.
34 Partitur, Bote & Bock, Nr. 11.
35 Partitur, Bote & Bock, Nr. 12.

immer reicher tritt die Harmonie hinzu, bis endlich das Thema, von allen Instrumenten getragen, sanft austönt. Sehr sinnig ist der Anfang des weichen Themas in 54 dem einleitenden Largo des ersten Satzes nachgebildet. Eine der fein gearbeiteten Variationen ist von kräftiger Wirkung durch den markirten Zusammengang der Bässe und Fagotte gegenüber den Flöten, Oboen und der ersten Violine, welche das Thema bringen; im 2. Theil tauschen die Instrumente die Rollen. Nr. 55 bringt reizende Variationen über eine allerliebste französische Romanze. Eine der Variationen, Es-moll, ist nur für das Streichquartett, in der nächsten flattert die Flöte gleich Vogelflug über dem Thema. Zur Zeit da Haydn diesen Satz componirte, hatte er gerade die Concerte für die Leier in Arbeit und scheint ihm das Thema selbst gefallen zu haben, denn er schrieb einen der Sätze in auffallend ähnlichem Charakter dieser Romanze und benutzte später das Stück, mit Coda versehen, zu seiner Londoner Militär-Symphonie. Die bei Haydn nur wenig abweichende Romanze lautet:



* 2te Strophe. Tendre amant de la jeune Lise
Qui brûlez d'offrir un bouquet

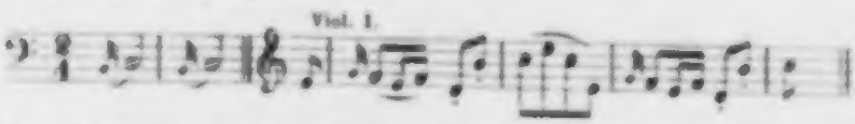
Einen grellen Abstand bietet das Capriccio, Largo, in Nr. 56, das ungewöhnlich ernst und gemessen ist. Das Adagio in 57, dessen feierliches Thema:



im Charakter jenem in 43 gleicht, ist für concertirende Soloinstrumente, Flöte, Oboe, Fagott und erste Violine geschrieben; die harmonisch hübsche Coda schließt den Satz würdig ab.

Im Menuett und Trio ist Haydn unerschöpflich in Erfindung und originellen Einfällen; die zarter gehaltenen Trios fesseln durch immer neuen Reiz und sind mitunter sehr ausgeführt. Häufig bringen erste Violine, Fagott oder Flöte die Melodie in Octaven oder hat die erste Oboe ein Solo im Ländlerton, wie in 55 und 57; reizend und allerliebst ist in 55 im 2. Theil die Rückkehr zur Melodie.

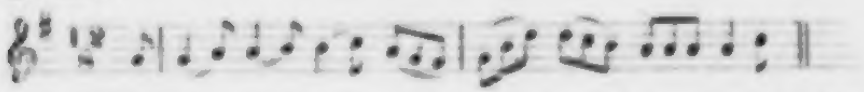
Ganz besonders zeigt sich Haydn's Kraft und Genialität in den letzten Sätzen. Das Finale, Vivace assai, in 52 beginnt mit dem wohlbekannten Bärenbaß, der der Symphonie den Namen gab (*L'Ours*). Über demselben bringt zuerst die Primgeige ein leicht geschürztes Thema:



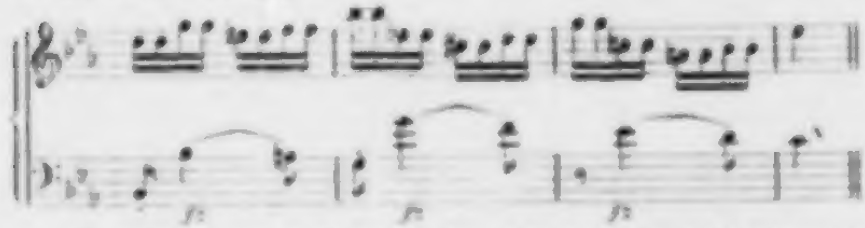
dem sich die Oboe mit einem zweiten anschließt, es folgt dann noch ein drittes Thema. Das erste Baß-Motiv hat sich unterdessen auch bei den anderen Instrumenten eingestellt und es währt nun bis zum Schlusse ein lebenslustiges Treiben. — In Nr. 53 ist das Finale, Vivace, der bedeutendste Satz, alles zeigt Leben

A l'amante qui le méprise,
Mêlez-y la rose et l'oeillet!
Si la Belle fait la sévère
Pressez-la, mais soigneux de plaire
Soyez toujours discret.
Quoiqu'elle fasse la farouche
Et vous refuse un tendre aveu,
Soyez sûr, soyez sûr, dès que l'amour la touche,
Elle en jour heureux.

und Kraft. Das jagdmäßige Thema in dem bei Haydn seltenen Zeitmaß:



wird interessant durchgeführt, die Motive werden gegeneinander gestellt, auf- und abwärts geführt und so geht alles einem fröhlichen Ende zu. Wie die Symphonie zu der Bezeichnung *La Poule* gekommen, ist nicht nachzuweisen. — Auch das Finale von Nr. 54 zählt zu den besten, hat genialen Flug und ist reich an thematischer Verarbeitung. Wiederum deutet Haydn prophetisch auf ein noch ungebornes Werk Mozart's hin, diesmal auf die Ouverture der „Zauberflöte"[37]



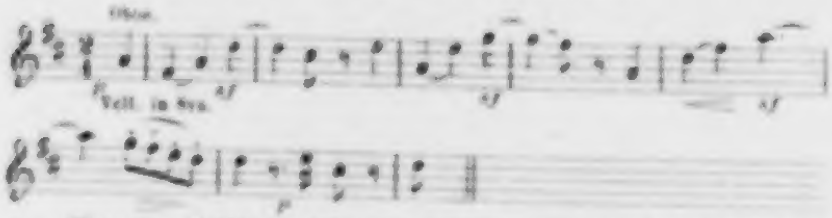
Das Finale von Nr. 55, ein ausgesprochenes Rondo, ist voll kecker Züge, ein wahres Fangballspiel mit Motiven und ihren Theilchen und überraschenden Accorden; besonders neckisch ist die Rückkehr ins Thema. Der ganze Satz ist hochbedeutend wie die ganze Symphonie. Die etwa mögliche Veranlassung der Benennung *La Reine* wurde schon S. 223 angedeutet[38]. Die Finales von Nr. 56 u. 57 gleichen den ersten Sätzen in Frische und sprudelnder Laune, in ungezwungener Anlage und Ausführung.

Es erübrigt noch der letzten fünf einzeln erschienenen Symphonien zu gedenken, von denen Haydn 2 oder 3 an Sieber in Paris verkaufte. Haydn hat mit ihnen (Nr. 59 ausgenommen) selbst die besten der vorhergehenden nicht nur erreicht, sondern

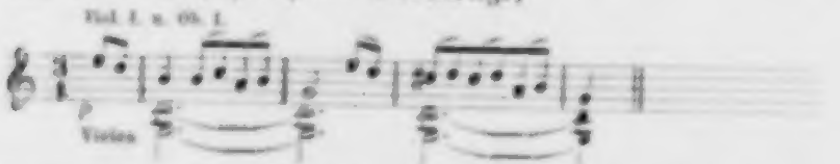
37 *Pohlderez* (*Curiosités musicales*, p. 20) giebt der Symphonie die Bezeichnung »*Les 7 Paroles*« und sagt in der Anmerkung: »*Quelques unes des symphonies de Haydn ont été écrites pour les jours saints.*« Beide Bemerkungen beruhen, wie man sieht, auf einer Verwechselung mit Haydn's „Die sieben Worte Christi am Kreuze".

38 Pohlderez, p. 24, bezeichnet sie irrthümlich als die letzte der 18 (sic) englischen für Salomon componirten Symphonien, zu denen er auch die Nummern 49, 57, 58, 61 zählt.

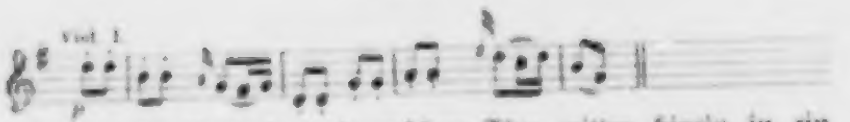
theilweise selbst überflügelt. Sie sind sogar, was Ursprünglichkeit betrifft, einigen der Londoner Symphonien vorzuziehen. Bei einer heutigen Ausführung vertragen sie auch, was man nur bei wenigen der früheren ohne Schädigung wagen darf, die uns schon geläufige stärkere Besetzung der Streichinstrumente. Der gewaltige Umschwung, namentlich in Beherrschung des Orchesters, Behandlung der Blasinstrumente zeigt sich sogleich bei Nr. 58. Das neckische Hauptthema, das unwillkürlich an Beethoven's letzten Satz seiner 8. Symphonie erinnert, wird glänzend durchgeführt, sowie überhaupt der ganze, von Frische trotzende erste Satz in Anlage und Durchführung als Muster seiner Art dasteht. Der zweite Satz, Largo, hat eine feierliche, auf breite Ausführung berechnete Melodie, die ungemein gehoben wird durch die intensive Klangwirkung der zusammengehenden Instrumente und sich durch den ganzen Satz gleich einem Opfergesang mit immer neuen Veränderungen der Begleitung wiederholt.



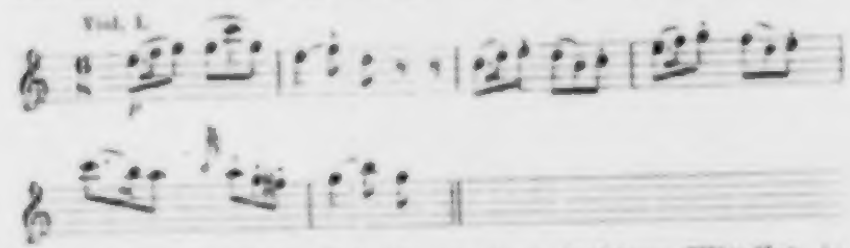
Mit dem kräftigen Menuett und seinem reizenden Trio lockt uns Haydn mit magischer Gewalt auf den ländlichen Tanzboden unter grünem Laubdach. Oboe und Violine stimmen den echten, gemüthlichen Ländlerton an und die Flöte gesellt sich ihnen zu, während Violen und Fagotte unverdrossen ihre Quint festhalten und das Cello sich auf und niederwiegt:



namentlich im 2. Theil ist der Wechsel von *crescendo* und *decrescendo* von prächtiger Wirkung. Trotz so vielem Vortrefflichen ist man dennoch versucht, das Finale, Allegro con spirito, als die Krone der Symphonie zu bezeichnen. Das von der Primgeige und in drolliger Weise in Gemeinschaft mit dem ehrsamen Fagott gebrachte lebensfrohe Thema:



führt uns in Rondoform in raschem Flug mitten hinein in ein Leben voll toller Lust; die Motive fliegen auf und nieder, trennen sich und dehnen sich aus, nun vereinigen sich Fagott, Violoncell und Baß und fassen nach Durchlaufen von fast zwei Octaven abwärts in fremder Gegend Posto, aus der ihnen die Violinen, einander neckend, heraushelfen und wieder zum Thema führen. Der alte Tanz beginnt aufs neue und nach einer General-Haltpause erfolgt dann gleich einem Sturzbad der gemeinsame Wettlauf bis zum Schlusse. — Bei der nächstfolgenden viel kürzer gehaltenen Symphonie Nr. 59 scheint es Haydn etwas eilig gehabt zu haben. Er benutzte zum 2. und 4. Satz das erste der Leier-Concerte, die er kurz zuvor geschrieben und fügte nur die fehlenden 2 Sätze hinzu. Der erste Satz hat die gewöhnliche Factur, der zweite und beste Satz dieser Symphonie, Andante con moto, ist im ruhig dahingleitenden Romanzenton gehalten



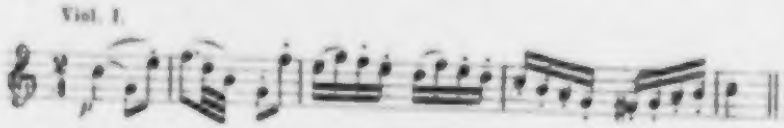
und hat zur nöthigen Schattirung einen kräftigen Mittelsatz in C-moll und ist überhaupt auch reicher ausgestattet. Dem unerheblichen Menuett folgt ein lebhaftes aber auffallend flaches Rondo, das nicht entfernt an seine Vorgänger hinanreicht. — Eine reiche Entschädigung bietet Nr. 60.[39] Dem frischen ersten Satze reiht sich ein reizendes Andante mit echt Haydn'schem Thema an

von Primgeige und Fagott in Octaven gebracht und viermal sehr dankbar für die Soloinstrumente variirt. Von wohlthuendem

39 Partitur: Breitkopf & Härtel Nr. 13, Berr & Beck Nr. 8, Andre Nr. 7, Peters Nr. 8.

40 Partitur: Nieter-Biedermann Nr. 3.

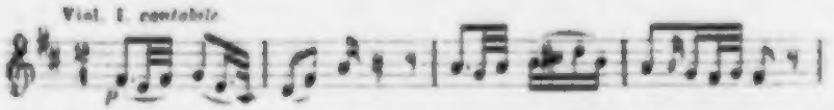
Eindruck ist in der Coda nach der Ausweichung nach Des der Wiedereintritt der Haupttonart; dann bringen noch die Bläser, einer um den anderen, das erste Motiv gleich einem Abschiedsgruß. Mit besonderem Fleiß ist der erweiterte Menuett gearbeitet, in dem die Bläser in Gruppen auftreten; gegen die dichte Besetzung des Menuett ist das Trio ganz leicht instrumentirt. Der letzte Satz, Allegro assai, reiht sich den vorzüglichsten an. Das leicht geschürzte Thema:



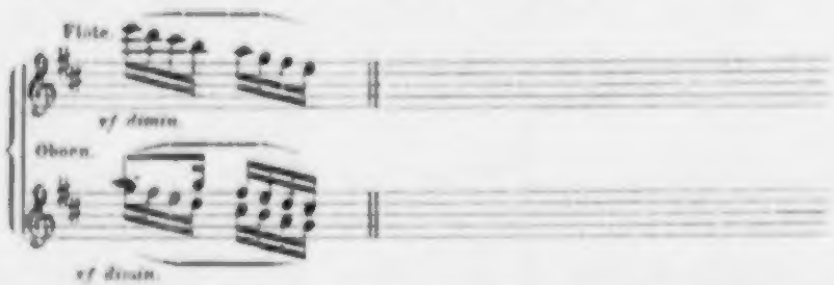
giebt das Signal zu ausgelassener Fröhlichkeit; der Humor schwingt das Scepter und jedes Instrument wird in den Taumel mit fortgerissen. Frappant ist die Stelle, wo nach C-dur, durch 4 Generalpausen getrennt, das Thema in Des eintritt, als habe Haydn selbst vor seiner Kühnheit zurückgeschreckt. Von da ab gährt es in allen Motiven, die Sechszehntel rollen und alles treibt siegeslustig dem Schlusse zu. — Die sogenannte Oxford-Symphonie Nr. 61 reiht sich der vorhergehenden würdig an. Als Haydn nach der bekannten Universität kam, um persönlich die Doctorwürde entgegen zu nehmen, brachte er auch eine neue Symphonie mit, um sie in den Festconcerten aufzuführen, da aber durch sein verspätetes Eintreffen keine Zeit zum Einstudieren übrig blieb, wählte er unter den vorhandenen unsere, seitdem nach dem Namen der Musenstadt benannte Symphonie, zu der er später Trompeten und Pauken hinzucomponirte.[41] Der erste und umfangreichste Satz zeigt wo möglich abermals eine Steigerung in Haydn's Schaffen; er zeigt so recht, was thematische Arbeit vermag. Die Spielweise betreffend ist zu beachten, daß die Achtel im ersten Motiv des Allegro spiritoso jederzeit im Verlauf des Satzes leicht gestoßen werden müssen (siehe themat. Verz.). Das Thema ist sehr fleißig ausgenutzt, was beim zweiten, das lebhaft an eine Stelle in Rossini's „Barbier von Sevilla" erinnert, durchaus nicht der Fall ist.[42] Der 2. Satz, Adagio cantabile

41 Pohl, Haydn in London S. 148; Partitur: Nieter-Biedermann Nr. 2, Peters Nr. 9.

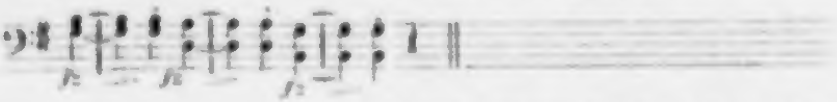
42 Act I, Scene 1. Figaro: *Piano, pianissimo senza parlar.*



hat ein blühendes Colorit durch hervorragende Benutzung der Blasinstrumente, die hier mehrmals auch selbstständige Gruppen bilden. Eine Stelle (8 Takte vorm Schluß) bedarf der Berichtigung: wie sie steht, bildet sie eine Reihe von Quartsext-Accorden, die doch wohl als Sextaccorde gedacht sein mögen und leicht dahin zu ändern sind. Die Stelle lautet:



Das schöne Thema wird in sorgfältig gewählter Weise variirt und kräftige Stellen sorgen für die nöthigen Schlagschatten; der Schluß aber mit seinem äußerst zarten Gewinde hat einen leichten Anflug von Melancholie. Der Menuett bleibt seinem herkömmlichen Charakter treu und bietet einen anregenden Wechsel der Instrumente. Im Trio sind die Bläser abermals gruppenweise verwendet. Die Syncope ist hier vorherrschend.

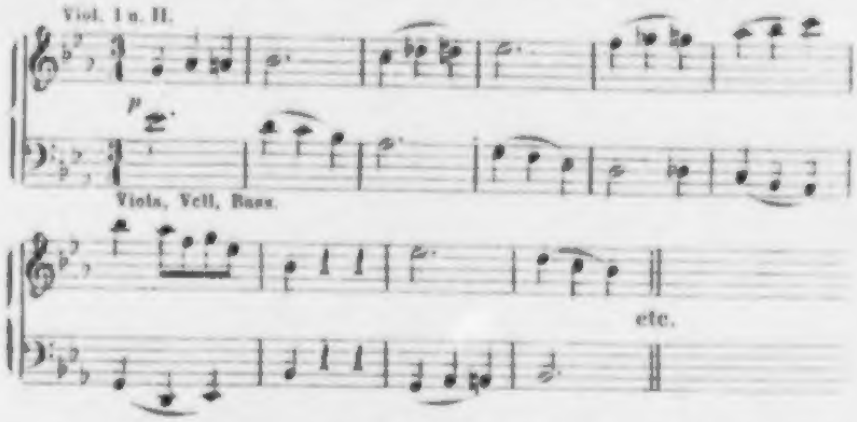


Das Finale, Presto $^2/_4$, ist einer der längsten (342 Takte) und trefflichsten Sätze. Drei Themen treten auf und werden namentlich im 2. Theil, auf- und absteigend, von den verschiedenen Instrumenten übernommen. Von humoristischer Wirkung sind die wiederholt eintretenden Generalpausen; die Bläser greifen auch hier sehr wirksam ein.

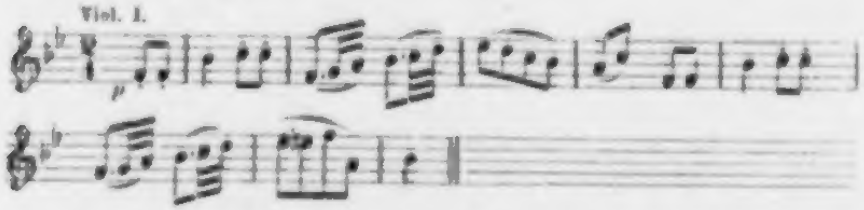
Es folgt nun als letzte Symphonie dieser Periode Nr. 63,[1] jene Symphonie, um deren Zusendung Haydn von London aus so oft und so dringend seine verehrte Freundin v. Genzinger er-

[1] Partitur Andre Op. 66 Nr. 1.

sucht und dabei erwähnt, daß er „vieles davon für die Engländer abändern müsse",[44] worunter er wohl eine reichere und kräftigere Vertheilung von Licht und Schatten verstanden haben mochte. Der erste Satz ist einer der interessantesten, namentlich durch die meisterhafte und mannigfaltige thematische Arbeit. Höchst sinnreich ist das nur zweistimmige Hauptthema gebildet, indem die zweite Periode desselben (die zwei Ausgangstakte abgerechnet) nur aus der Umstellung der Ober- und Unterstimmen besteht.



An Beethoven mahnt die stufenweise (Des, Es, Fm.) Wiederholung des Takt 68 auftretenden Motivs. Das Andante bringt uns wieder eine jener reizenden populären Melodien, in denen Haydn unnachahmlich dasteht. Es ist als hörten wir bei diesen Tönen die liebe Großmutter ihren Enkeln ein Mährchen aus alter Zeit erzählen.



Das Thema wird in immer gesteigertem Ausdruck viermal variirt; namentlich macht die Phalanx von Trillern eine prächtige Wirkung. Die Trillerkette erscheint dann nochmals vorm Schlusse gleich einem Siegesgesang, worauf dann plötzlich beim Ausgang über leisem Wellenschlag der Begleitung ein Motiv der ersten

44 Pohl, Haydn in London, S. 192.

Arie aus den „Jahreszeiten“ gleich einem freundlich blinkenden Stern uns zuwinkt. Menuett und Trio, letzteres mit Fagottsolo und Primgeige in Octaven, stehen den so trefflichen Vordersätzen wohl merklich nach, doch gleicht das von echt Haydn'schem Geiste beseelte lebensfrohe Finale alles wieder aus. So scheiden wir denn für jetzt von diesem Revier seiner Muse, bewundernd und dankerfüllt und nicht vergessend, daß er es war, der ganz besonders hier die Pfade öffnete und ebnete — eine Leuchte für seine großen Nachfolger.

Wir besitzen nur wenige eigentliche Ouverturen von Haydn und selbst diese hat er in seinem thematischen Katalog nicht apart, sondern unter seine Symphonien aufgenommen, obwohl er, wie wir gesehen (S. 195) selbst dagegen protestirte, als Artaria 6 derselben unter dem Titel „Symphonien“ herausgab. (Im „Wienerblättchen“ 1784, 13. Aug., sind sie von einem Copisten sogar als „Karakter-Simphonien“ angekündigt.) An Stelle einer Ouverture nahm Haydn häufig einen Symphonie-Satz oder, wenn er wirklich eine Ouverture geschrieben hatte, ergänzte er sie aus andern Nummern der Oper oder schrieb die fehlenden Sätze hinzu und die Symphonie war fertig. Der Zusammenhang mit Oper oder Cantate war ein so lockerer, daß dies Verfahren nichts gewaltsames an sich hatte. Übrigens nannte man auch damals noch die Ouverture «Sinfonia».

Nr. 1 die Ouverture zur Marionettenoper „Philemon und Baucis“ besteht aus zwei reizenden, kurzen Sätzen, die sich in ruhigem Geleise bewegen und, schon dem gegebenen kleinen Orchesterraum entsprechend, nebst 2 Oboen und Hörnern nur auf ein sehr schwach besetztes Streichquartett berechnet sein mußten. Als eigentlicher Abschluß oder Einleitung in die Handlung mag wohl ein 3. Satz gedient haben, denn beim Aufziehen des Vorhanges „herrscht ein fürchterliches Donnerwetter“.

Nr. 2. Ouverture zur italiänischen Oper *Il mondo della luna* ist zusammengesetzt aus einer markigen Introduction zu Act III, einem *Grazioso un poco adagio* als Einleitung zu Act II («Sinfonia» bezeichnet) und einem Allegretto C-moll $^3/_4$, einer Arie aus demselben Act, die Haydn später Note für Note als Benedictus seiner „Mariazeller Messe“ benutzte.

Nr. 3—8 sind die bei Artaria erschienenen *Sei Sinfonie a grand orchestra, opera* XXXV. Nr. 3 (Ouverture zu *L'Isola disabitata*) und Nr. 4 haben kurze Einleitung und gleich 5 und 7 einen langsamen Mittelsatz, bei Nr. 3 ein kurzes Allegretto, Fagott und beide Violinen zusammengehend, das den Charakter stiller Ergebung trägt; bei 4 ein hübsches Andantino mit Violoncell-Solo (mit der Primgeige zusammen), das Thema stark an Mozart mahnend; bei 5 ein längeres Andante, durchaus Flötensolo (Primgeige in der unteren Octav); bei 7 ein ebenfalls längeres Poco adagio, Solo der ersten Oboe unisono mit der ersten Geige. Die Allegro- oder Presto-Sätze sind durchaus frisch, die Schlußsätze ganz kurz und nur Wiederholungen aus den Vordersätzen. Etwas complicirter ist Nr. 6, Ouverture zur ital. Oper *La vera costanza*, deren Allegretto und Andante dem Anfang der Oper entnommen und nur in anderer Reihenfolge gestellt sind. Nr. 8 die Ouverture zum Oratorium „Tobias" hat nach kurzer Einleitung ein Allegro ohne bemerkenswerthe Einzelheiten.

Das Presto Nr. 9 erschien allerdings als „Ouverture" in Auflagstimmen und für Clavier allein bei Hoffmeister in Wien, sucht aber vergebens den Charakter eines Symphonie-Finale zu verleugnen. Es erfordert eine besonders leichtbeschwingte Ausführung; das Thema, von dem Haydn gar nicht loskommen kann, treibt gleich einem Kobold sein neckisches Spiel. Es muß eine Stunde der glücklichsten Laune gewesen sein, der das von Lebenslust überquellende Ding sein Dasein verdankt. Man sehe nur, abgesehen von der meisterhaften Durchführung, die immer neuen und unerwarteten humoristischen Züge; so der Eintritt der Generalpausen und was nachfolgt; dann die wuchtigen Accorde bis zur Haltung; danach das Tändeln mit dem Motiv, das endlich die Violine, bereits keuchend, nur noch in gedehntem Zeitmaß (in Vierteln) bringt, worauf dann der ganze Chor der Instrumente fortissimo wie um Erbarmen flehend und zwar mit Erfolg aufbegehrt, denn der tolle Elfenspuk nimmt darauf jählings ein Ende.[1]

1 Partitur, Auflagstimmen und vierhändiger Clavierauszug erschienen bei Nieter-Biedermann. Im Verwerf setzte ich die Zeit der Ouverture in die 70er Jahre. Sie ist nun in die richtigere Zeit verlegt, wohin sie ihrer feinen und detaillirten Ausarbeitung nach auch gehört.

Nr. 10 und 11 sind endlich wirkliche, als solche gedachte Ouverturen. Nr. 10 zur ital. Oper *Orlando Paladino*, ein kräftiges, aus einem einzigen Satz bestehendes Tonstück. Nr. 11 zur Oper *Armida*, ein zusammenhängendes Ganze, Vivace überleitend nach Allegretto mit Solo für Oboe und Violine unisono und mit Vivace, und einem Siegesruf (Oboen, Fagotte, Hörner) schließend.

Das thematische Verzeichniß zeigt uns unter der Rubrik „Divertimenti" verschiedene Werke, die noch zu ergänzen wären durch eine Anzahl Serenaden, Concertinos, Cassationen für gemischte Instrumente, größtentheils aus den Jahren 1766 bis etwa 1774. Sie sind zum Theil in Haydn's Katalog angegeben, zum Theil in Privatsammlungen erhalten oder auch verschollen. Die noch erhaltenen mehrsätzigen Stücke reihen sich nach Anlage und Werth etwa den früher erwähnten (I. S. 317 ff.) an, ohne gerade unseren Zweck zu fördern und können daher unbeschadet unserer Aufgabe übergangen werden. Die vorliegenden Nummern sind namentlich in Rücksicht ihrer Verschiedenartigkeit von Interesse.

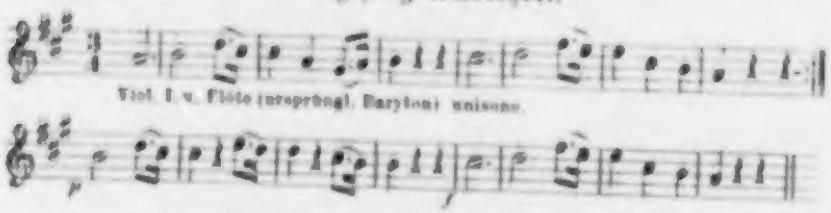
Das Divertimento Es-dur Nr. 1 ist für Horn, Violine und Cello geschrieben und besteht aus einem dreimal variirten Thema sammt Finale. Man sieht schon aus den Anfangstakten, daß hier an den Hornisten tüchtige Anforderungen gestellt werden. Nach der Zeit zu urtheilen, in der das Stück componirt ist (1767), wird dies wohl der uns schon bekannte Thaddäus Steinmüller (I. S. 266) gewesen sein, dessen drei Söhne, später ebenfalls tüchtige Hornisten, das Ehepaar Haydn aus der Taufe hob.[1]

Die 6 Violinsolos (oder Sonaten) mit Begleitung einer Viola (2—7) sind mit Sorgfalt gearbeitet und von größerem Zuschnitt; die Viola ist nicht immer nur begleitend, sondern tritt auch selbstständig und häufig imitatorisch auf. Die Hauptstimme ist mit Verzierungen, Doppelgriffen u. dgl. insoweit ausgestattet, als es der Fähigkeit eines etwas vorgerückteren Spielers entspricht. Jede Nummer besteht aus der dreisätzigen Sonatenform;

1 Auf einem Zettel, der dem Autograph beiliegt, schrieb der damalige Besitzer, der ältere Hornist Prinster an den Domherrn Silberknell in Raab, daß er als Ersatz der versprochenen Sonate dieses Trio schicke, „welches unser seliger Haydn-Papa für einen meiner Vorgänger geschrieben hat".

der erſte zweitheilige Satz aus einem breit angelegten Allegro oder Moderato (nur die letzte Nummer hat ein variirtes Andante); der zweite Satz aus einem geſangvollen Adagio (die erſte Nummer im Charakter der Sicilienne, die fünfte etwas pathetiſch); der letzte Satz aus Tempo di Menuetto, einigemal variirt. Der in dieſen 6 Nummern angeſchlagene Ton iſt faſt herb zu nennen; Haydn hatte in dieſer Serie vorwiegend den Unterrichtszweck im Auge, dem ſie auch vollkommen entſpricht.[2]

Die ſchon früher (I. S. 254) erwähnten 6 Divertimenti für 8 concertirende Stimmen (8—13) erſchienen zuerſt bei Artaria als op. 31. Sie gehörten urſprünglich (wenigſtens 3 davon) zu den größeren Barytonſtücken und datiren zwei davon aus dem Jahre 1775. Haydn hat den Baryton hier durch Flöte erſetzt, wobei es nur geringer Veränderungen bedurfte (am häufigſten iſt die Flöte eine Octave höher geſetzt). Alle Nummern ſind dreiſätzig, von mäßigem Umfang, aber nicht gleich in der Anlage. Nr. 2 und 3 haben als erſten Satz ein vollſtändiges zweitheiliges Adagio und dafür als zweiten Satz ein Allegro. Die Schlußſätze ſind meiſtens variirt. Hervorzuheben ſind aus Nr. 1 das kurze aber gemüthvolle Adagio; aus Nr. 2 und 3 der erſte, aus Nr. 6 der 2. Satz von ähnlicher Stimmung. In Nr. 2 hat der letzte Satz abermals ein Thema, Allegretto, das den Volkston anſchlägt und hübſch variirt iſt; nach jeder Variation wird das anſprechende Thema gleich einem Rundgeſang wiederholt.



In Nr. 3 folgt dem Adagio ein Allegro, das eher ſeinen Platz als Finale ausfüllen würde; trotzdem folgt ihm noch ein Preſto, das, an ſich ſchon matter, durch ſeine Stellung doppelt geſchädigt iſt.

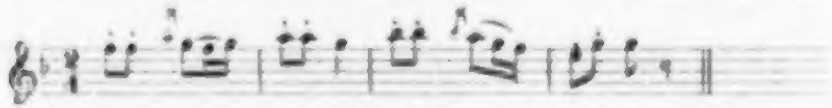
2 Die 6 Nummern erſchienen bei Artaria u. Co. *Sei sonate per il Violino, e Viola*, die 1. 4 u. 5 Nummer in Paris und bei André, Op. 93 auch in neuer Ausgabe (*Trios Sonates pour le Violon avec acc. d'Alto*. Ein einzelnes *Arioso con Variazioni*, Violinſolo mit Baß, iſt 1768 in Breitkopf's Katalog angezeigt.)

Die Divertimenti ſtellen an die Ausführenden nur ſehr mäßige Anforderungen; ſelbſt die Violinen, die hier vorzugsweiſe das Wort führen, bringen es zu keinem Glanz; es fehlt überhaupt an anregender thematiſcher und rhythmiſcher Erfindung und an der nöthigen Schattirung, was ſchon bei den einzelnen Nummern, bei der ganzen Serie aber fühlbar ermüdend wirkt.

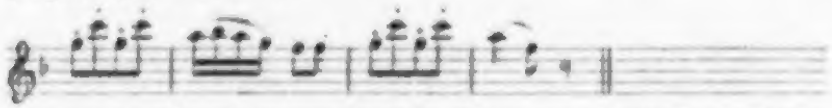
Das Sextetto, Nr. 14, beſteht aus 3 Sätzen, in denen alle Inſtrumente ziemlich gleich in Anſpruch genommen ſind; das Waldhorn hat einzelne ziemlich ſchwierige Stellen. Der erſte Satz iſt der ausgedehnteſte; dem etwas matten Larghetto folgt ein kurzer Menuett und zwei ebenſo kurze Trios, das erſte mit Horn-, das zweite mit Fagott-Solo. Es iſt beiläufig eine Gartenmuſik, und eine ziemlich trockene, die uns geboten iſt; es fehlt ſo ziemlich alles, was wir in Haydn's Muſik ſuchen, ja ſelbſt der Menuett ſammt ſeinen zwei Satelliten läßt Haydn's Geiſt vermiſſen.

Ganz anders repräſentiren ſich die im Jahre 1790 vom König von Neapel beſtellten 7 Notturni (15—21), welche Haydn in ſeinen Katalog aufzunehmen vergaß. Es galt hier, demſelben Stücke für ſein Lieblingsinſtrument, die Leier, zu liefern und mögen Haydn wohl auch hier, wie bei den früher beſtellten Concerten (die wir noch kennen lernen), Muſter und Andeutungen vorgelegen haben, um der Fertigkeit und dem Geſchmack des Königs gerecht zu werden. Erſtere ſcheint jedenfalls eine beſcheidene geweſen zu ſein, auch unterſcheiden ſich erſte und zweite Leier kaum von einander. Selten nur wagen ſie ſich ohne weitere Begleitung hervor, gehen häufig in Terzen und Sexten zuſammen oder folgen einander in zwangloſer Imitation. Mit den übrigen Inſtrumenten verbinden ſie ſich in mannigfacher Weiſe. Überall zeigt ſich die feine und wähleriſche Arbeit. Außer der Leier waren Haydn wohl auch die übrigen Inſtrumente vorgeſchrieben und ſo finden wir denn unter ihnen auch die von ihm ſelten benutzte Klarinette. Einige dieſer Notturni (wie auch der Concerte) hat Haydn in London in den Salomon-Concerten aufgeführt (die Leier durch Flöte und Oboe, die Klarinetten durch Violinen erſetzt). Obwohl Haydn diesmal ſchon ſicherer gehen konnte, da die neue Beſtellung auf die Zufriedenheit des Königs deutete, hielt er ſich nach zwei Seiten hin reſervirt, indem er die ernſtere Stimmung ſowohl als die heitere in gewiſſen Schranken hielt und auch der Auffaſſung nichts außergewöhnliches zumuthete.

Alles iſt klar und durchſichtig und ohne tiefere Anſprüche. Obwohl Notturnen eine größere Anzahl Sätze zulaſſen, hat ſich Haydn auch hier auf drei beſchränkt, nur in Nr. 1 macht gleichſam als eine Entrata ein Marſch den Anfang. Nr. 2 und 3 haben eine kurze Einleitung in langſamem Tempo. Sind die erſten zweitheiligen Sätze durchſchnittlich friſch zu nennen, bewegen ſich dagegen die langſamen Mittelſätze in getragenem Geſang mit leichtem Anflug von Melancholie, den aber die Finales gründlich hinwegſcheuchen — Sätze mit heiteren, leichtlebigen Motiven, die gleich den Mückenſchwärmen im warmen Sonnenſtrahl ihr kurzes Daſein raſch noch ausnutzen. Ein einziges Finale, Nr. 5, macht eine Ausnahme, indem es ſich auf ein Fugenthema wirft und ſammt ſeinem Gegenthema wacker durchgepeitſcht wird. Nr. 2 hat wieder ein Thema, Allegro con brio, das dem Volksliede entſprungen iſt:



Ein zweiter, ebenſo lebensfroher und zum Schluſſe noch raſch hingeworfener Gedanke:



erinnert in ſeiner Art an ähnliche Sätze aus Haydn's früheſten Werken[3]; getrennt durch faſt drei Jahrzehnte ſpricht aus ihnen dieſelbe kerngeſunde Natur.

Mit ſeinen erſten 18 Streichquartetten hatte Haydn ſeinen Namen raſch im Auslande bekannt gemacht; wie wir geſehen[4], erſchienen ſie zuerſt in Paris, ebenſo ſeine nächſten Serien von je 6 Nummern, dann aber auch in Amſterdam, Berlin, Mannheim und Wien. In dieſen Quartetten ſchon hat Haydn die Sonatenform vollſtändig zu Grunde gelegt; ſtetig ſchreitet er vorwärts und immer concentrirter geſtalten ſich die einzelnen Sätze, immer ſelbſtſtändiger bewegen ſich die einzelnen Inſtrumente, gleichzeitig in anregenden Wechſel zu einander tretend.

3 Bd. I. S. 301, Finale der Symphonie Nr. 6.

4 Band I. S. 333.

Haydn arbeitete hier ſichtbar mit beſonderer Vorliebe; er mußte es wohl ſelbſt ſchon längſt gefühlt haben, daß das Quartett jenes ſeiner Individualität am meiſten entſprechende Gebiet ſei, daß er hier alles vereinigen könne, was ſich durch ein ſeltenes Talent, durch Studium, Fleiß und Erfahrung erreichen laſſe. Überdies mußte er bald gewahr werden, daß die Pflege dieſes Gebietes jeder muſikaliſchen Familie zugute komme. Die Elemente lagen vor, es bedurfte nur der äußeren Anregung, um für daſſelbe zu intereſſiren. So wurde Haydn auf dieſem Wege der Schöpfer echter beglückender Hausmuſik, wie anderſeits ſeine Symphonien die Gründung und Belebung unzähliger Vereine veranlaßten.

Bei der gleichzeitigen Thätigkeit Mozart's in dieſer Richtung lag es nahe, daß man ſchon damals häufig die Vorzüge des einen auf Koſten des anderen hervorhob, ein Verfahren, das leicht zur Einſeitigkeit führt. Man wird Otto Jahn[2] nur zuſtimmen, wenn er hier ſo treffend bemerkt: „Jede ſummariſche Gegenüberſtellung der beiden Meiſter erſcheint leicht als Über- oder Unterſchätzung des einen oder anderen, da nur eine im Detail angeſtellte Vergleichung jedem ſein volles Recht widerfahren laſſen und die freudige Bewunderung beider rechtfertigen kann.“ Was Mozart von Haydn's Quartetten hielt und wie er ihnen nachzuſtreben trachtete, haben wir geſehen, und daß in ſo manchen Quartetten Beethoven's Haydn als Vorbild erkenntlich iſt, darf wohl nicht erſt nachgewieſen werden. Studiert hat er ihn gewiß fleißig; es genügt, daran zu erinnern, daß er ſich, wie früher (Bd. I, S. 330) erwähnt, eines derſelben (Nr. 33) eigenhändig aus den Auflagſtimmen in Partitur ſetzte.

Haydn's Quartette haben nun größtentheils ein volles Jahrhundert überdauert. Um ſolche Lebenskraft recht zu verſtehen, dürfen wir nur auch hier wieder jene Componiſten in's Auge faſſen, deren Werke längſt verſchollen ſind und ſelbſt das Ende des vorigen Jahrhunderts nicht einmal erlebten. Es ſind deren weit über hundert, die zum Theil mit ganzen Serien genannt werden, von denen wir unter den bekannteren namhaft gemacht finden[3]: Leopold Hofmann, Mirmayr, Aſpelmayer, Boccherini,

2 Mozart, Band II, S. 178.

3 Als Verlagsorte ſind der Reihe nach genannt: Paris, Amſterdam.

Francisconi, Karl Stamitz, Kospoth, Vanhal (42 Quartette in 7 Serien), Kammel, J. C. Bach, Ign. Fränzl, Gossec, d'Avaux, Giordani, St. George, Lolli, Cambini, Cannabich, Zimmermann, Mislivecžek, d'Ordonez, Kerzelli, E. W. Wolff, Capuzzi, Manfredini, Paisible, Wenzel Pichl, Paisiello, Ant. Rosetti, Pleyel (39 Quartette), Silvère Müller, Franz Neubauer.

Den ersten 18 Quartetten Haydn's[4] sind zwei einzelne, Es-dur und D-moll (Nr. 19 und 20) anzureihen[5]. Ersteres stammt allerdings noch aus früher Zeit und ist schon 1765 unter verschiedenen Divertimenti angezeigt. Haydn mochte wohl keine Gelegenheit gefunden haben es passend unterzubringen; daß er es nicht verloren wissen wollte, bezeugt der Umstand, daß er, wie schon erwähnt (I. S. 258), es als „ein nicht gestochenes Quartett" anführt. Über dasselbe ist das Nöthige schon früher (Bd. I. S. 343) gesagt. — Aber auch das zweite Quartett, D-moll, obwohl spät erschienen und noch heute nach Nr. 14 (unserer Reihenfolge) eingeschaltet, gehört seinem Gehalt nach zu den obigen Quartetten. Es erschien zuerst in Wien bei Hoffmeister in höchst primitiver Ausgabe und mag wohl Haydn dem Andrängen der gerade im Aufblühen begriffenen Verlagshandlung in der für ihn bequemsten Art durch ein halbvergessenes Quartett sich entledigt haben.[6] Wir erkennen übrigens in demselben in der sicheren Anlage, knappen Form und Ausnutzung der Motive den ganzen Haydn *in nuce*. Dem thematisch hübsch gearbeiteten ersten Satz folgt ein kurzer Menuett sammt Trio, ein kleines anspruchsloses Adagio und ein ebenso kurzes Presto. Diese viersätzige Form ist fortan beibehalten, doch bildet der Menuett erst später fast regelmäßig den dritten Satz.

Die Quartette erscheinen nunmehr in Serien zu 6 Nummern.

London, Mannheim, Lyon, Frankfurt a. M., Offenbach, Wien, Haag, Florenz, Berlin, Speyer.

4 Siehe Bd. I. S. 334.

5 Breitkopf's Katalog führt in den Jahren 1766—84 noch 3 vereinzelte Quartette an, über die nichts bekannt ist und die auch nicht von ihm bestätigt sind, wie so manche in Abschrift auf Haydn's Namen circulirende Quartette.

6 Die beiden Quartette erschienen bereits in der hier angenommenen Reihenfolge (nach den ersten 18) in der *Collection Sieber* als *livre* IV, und war alle jenes in Es, Nr. 19, denn doch gedruckt. Handschriftlich existirt es auch als Trio auf der k. Bibliothek in Berlin.

In der zunächst folgenden Serie (21—26)[7] ist in den ersten und dritten Sätzen das Überwiegen der ersten Violine auffallend, die meistens stimmführend und häufig concertirend auftritt, so namentlich in den ersten Sätzen von Nr. 21, 22, 24, dann in den dritten Sätzen aller 6 Nummern, die sogar vor dem Schlusse auf der Fermate mit Triller und in 22 mit ausgeschriebener verzierter Cadenz geschmückt sind. Da alle Violinconcerte Haydn's in jene Zeit fallen, mag dies seine Vorliebe für die Primgeige begreiflich machen.[8] Es ist ihr aber auch schöner Gesang zugewiesen, so in den dritten Sätzen von Nr. 21, 22 und 23, der in 22 selbst pathetischen Charakter annimmt. Zu den hübscheren Menuetts gehören jene in Nr. 21 und 22; die Trios haben, wie schon in den früheren Quartetten, meistens einen aparten Zug. Die letzten Sätze haben knappe Form und sind in der leichtbeschwingten, lebensfrischen Weise Haydn's gehalten; namentlich in 26, in dem der ganze Satz aus einem kurzen fröhlichen Wettlauf mit dem Sechszehntel-Motiv besteht; das ganze Quartett, dessen erster Satz ebenfalls voll Leben ist, scheint übrigens einer früheren Zeit anzugehören. In Nr. 22 ist das Thema mehr compact und greifen auch die einzelnen Stimmen mehr ein.

Auch in der nächsten Serie (27—32)[9] ist die reiche Verwendung der ersten Violine vorherrschend; hier namentlich bewegt sie sich auch häufig in der höchsten Lage, im hohen b und c und auch an verzierten Cadenzen fehlt es nicht. Reiche concertartige Figurirung und selbst Doppelgriffe bieten die dritten Sätze in Nr. 30 (Adagio) und 32 (Largo). Besonders in dem gehaltvollen Satze von Nr. 31 (Adagio) ruht das Hauptgewicht auf der Primgeige, die hier meistens recitirend gewissermaßen eine dramatische Scene ausführt. Von den ersten Sätzen hat Nr. 30 einen mehr ernsten, gemessenen Charakter; Nr. 31, ein zum öffentlichen Vortrage mit Vorliebe gewähltes Quartett, hat den meisten Schwung und findet sich hier auch der bis jetzt ausgedehnteste Durchführungssatz.

7 Siehe S. 43. Diese Quartette erschienen zuerst in Paris als *oeuvre* IX.

8 So ist auch in den von Mozart in Wien im J. 1773 componirten Quartetten die erste Violine stimmführend, wenn auch nicht als Soloinstrument behandelt.

9 Siehe S. 49. Auch diese Quartette erschienen als *oeuvre* XVII zuerst in Paris, als op. IX in Amsterdam.

Auch in dieſer Serie ſind die Menuetts dem zweiten Satze zugewieſen; zur erſten Violine treten nun ſchon die anderen Stimmen nicht bloß accordiſch ſondern ſelbſtſtändig auf, zuweilen imitatoriſch wie in Nr. 27.

Von den dritten Sätzen iſt der in 27 (Adagio) annähernd im Charakter der Sicilienne gehalten; kühne Ausweichungen finden ſich in 29 (Adagio). In 30, dem bis jetzt ausgeführteſten Satze, und 32 ſind alle Inſtrumente reich ausgeſchmückt. Die letzten Sätze zeigen ſämmtlich eine mehr und mehr freie Bewegung der Stimmen, die das Hauptthema aufgreifen oder in einzelnen Motiven an daſſelbe anklingen und dieſe wieder unter ſich verarbeiten. Mit Ausnahme von Nr. 30, das mehr ernſt auftritt, tragen alle letzten Sätze einen lebensfrohen Charakter; jener in 31 entſpricht dem beſonderen Werth der vorhergehenden Sätze.[10]

An Haydn's vorliegender, äußerſt feiner und ſorgfältiger Handſchrift dieſer 6 Quartette (er nennt ſie auch jetzt noch Divertimenti) erkennt man, wie ungemein ſicher er, nach reiflicher Überlegung, in der Arbeit zu Werke ging. Wohl liegen Beweiſe vor, daß er mit den nöthigen Skizzen und Entwürfen vorarbeitete, aber in der Ausarbeitung läßt ſich kaum eine Correctur nachweiſen. Mit den geſtochenen Auftagſtimmen verglichen zeigt die autographe Vorlage in allen 6 Quartetten zahlreiche Abweichungen, die hier anzuführen uns zu weit führen würde.

Irgend ein Umſtand mag Haydn veranlaßt haben, einmal auch in ſeinen Quartetten die Fuge beſonders zu bevorzugen. Vielleicht wollte er damit dem ſchon damals ihm gemachten Vorwurf entgegen treten, daß er zuviel „tändle" und daß er damit „die Kunſt herabwürdige". So griff er denn in der nächſten Serie (33—38)[11] friſchweg zum feierlichen Contrapunkt, verwendete ihn aber auch gleich im Finale dreier Nummern in verſchiedener Geſtalt: in 34 mit vier, in 37 mit zwei, in 38 mit drei Subjecten. Unwillkürlich zogen auch die anderen Sätze von der Strenge an und ſo erhielt die ganze Serie einen mehr ernſten Charakter. „Die großen Quartette" — unter dieſer Bezeichnung waren ſie dann

10 Dieſe 6 Quartette erſchienen auch als Violinduette arrangirt, op. 182 in 2 Heften bei N. Simrock.

11 Siehe S. 67. Dieſe Quartette erſchienen ebenfalls in Paris, *oeuvre* XX, dann in Berlin bei Hummel, op. 16.

auch jedem Musiker und Dilettanten geläufig. Interessant ist namentlich die Verwendung des Hauptmotivs in Nr. 37, F-moll, das wir auch in Händel's „Messias" (2. Theil, Nr. 4 »*And with his stripes we are healed*«), im Oratorium „Joseph" (Schlusschor „Halleluja"!, aber in Dur) und in Mozart's „Requiem" (*Kyrie eleison*) wiederfinden. Bei aller Kunstentfaltung bewegen sich diese Sätze doch frei und ungezwungen und bieten uns bei der gleichen Betheiligung aller Stimmen in Wahrheit ein „Viergespräch".[12] Auch der erste Satz in 37 ist besonders ernst gehalten; im Adagio ist die höchst interessante Figurirung der stark beschäftigten Primgeige zu beachten; ebenso in 33 der erste Satz durch seine durchsichtige, lichtvolle Gruppirung der Stimmen; der dritte Satz, As-dur $^3/_8$, bildet hier ein durch alle Stimmen harmonisch engverbundenes Ganze. In Nr. 34 hat der zweite Satz, Adagio C-moll, einen energischen und dramatischen, fast herben Charakter, der sich schon in den vier Anfangstakten entschieden ankündigt und dem das gesangvolle zweite Thema mild entgegentritt. Der Satz macht auf der Dominante Halt und geht zum Menuett über, in dem die erste Violine abermals zum hohen *e* hinaufsteigt. Menuett und Trio bilden auch in 36 und 38 den dritten Satz; beide sind hier sehr kurz gehalten, doch lässt es der in 38, *Allegretto alla Zingarese*, trotzdem an Humor nicht fehlen. In Nr. 36 zeichnet sich der erste Satz durch wohlthuende Färbung aus, in etwas melancholischer Stimmung folgt der zweite Satz; der letzte eilt rasch pulsirend vorüber. Gerber sagt in seinem Lexikon über diese Serie: „Von dieser Nummer an erscheint Haydn in seiner ganzen Größe als Quartetten-Komponist". Zmeskall von Domanovecz, dem Haydn diese sogenannten „Sonnenquartette"[13] in der im J. 1800 revidirten Ausgabe widmete, ist derselbe, den auch Beethoven durch Zueignung seines F-moll-Quartetts op. 95 auszeichnete.

Einen bedeutenden Fortschritt zeigt die nun folgende Serie (39—44)[14]; sie ist dem Großfürsten Paul gewidmet und die Quartette heißen daher kurzweg „die Russischen". Sie sind auch

12 Auch in den gleichzeitig von Mozart componirten 6 Quartetten tritt die contrapunktische Arbeit in den Vordergrund.

13 Vergleiche S. 67.

14 Siehe S. 189. Diese Quartette erschienen mit schönem und sorgfältig gestochenem Titelblatt zuerst bei Artaria in Wien (Verlagsnummer 26 u. 27).

unter dem Beinamen »*Gli Scherzi*« bekannt, da in allen sechs Nummern ein Scherzo, mit Beibehalt des $^3/_4$-Taktes, den Menuett vertritt, in den ersten vier Nummern als zweiter, in den anderen als dritter Satz. Nr. 39 und 40 erfüllen in kleinstem Raume ihre Aufgabe als Scherzando. In 39 bedient sich Haydn, wie auch später, des Doppelklanges gleicher Töne auf wechselnden Saiten. Reizend ist auch das Trio, H-dur, auf ein einziges kurzes Motiv gebaut, das theils in Gruppen zu zweien, auf- und absteigend, theils imitirend auftritt. Als Ganzes sei hier Nr. 41 hervorgehoben, das zu öffentlichen Aufführungen häufig benutzte sogenannte „Vogelquartett", aus dessen erstem Satze man ganz wohl die sehnsuchtsvollen Laute der Nachtigall und das muntere Gezwitscher sonstiger Vögel herausdeuten mag. Haydn selbst vermag sich von diesem harmlosen Spiel nur schwer zu trennen, indem er sogar eine kurze Coda anhängt. Ein wundersamer zweiter Satz folgt, der aber als Scherzo kaum gelten kann. Will man aber das erste Bild hier übertragen, so paßt dies weit eher auf das sehr knappe Trio, das nur von den zwei Violinen als eine Art Zwiegespräch ausgeführt wird. Der Hauptsatz aber hat einen durchweg noblen Zug, noch gehoben durch die eigenthümliche Führung des Basses. Der dritte Satz, Adagio $^3/_4$, dürfte als Hymne zur Verherrlichung der Waldruhe gelten, der feierliche Gesang bei der Wiederholung nur mäßig verziert, dem leichten Windeshauch vergleichbar, der in der Mittagshitze den Blättern Kühlung zufächelt. Im Schlußsatz bringt der Kukuk neues Leben und alle Waldgenossen antworten. Munter fliegen die einzelnen Motive von Stimme zu Stimme, nach einander, gegen einander, zu zweien, zu dreien (alles mit gesprungenem Bogen). Ein zweites Thema stellt sich ein, diesesmal in gebundener Melodie und nach Ungarn hinweisend. Und wieder beginnt der Bogen zu springen, die Motive zu flattern, noch eine Haltpause, ein Forte-Ansatz, dann verliert sich der ganze Waldesspuk leise verhallend — ein Glanzstück für tüchtige Geiger.

Von den noch übrigen ersten Sätzen ist Nr. 42 mehr ruhig gehalten, 43 und 44 dem Charakter eines lebhaften Finale entsprechend. Der dritte Satz in 42, Largo Es-dur, athmet Ruhe, der melodische Theil ist leicht verziert, wobei die erste Violine wieder ihr hohes *c* aufsucht. Der zweite Satz in 44, Andante D-moll, hat breiten Gesang. Die letzten Sätze von 40, 42 und

44 zeigen den ganzen Haydn in seiner hellen fröhlichen Weise; Nr. 44 scheint, wie das ganze Quartett, älteren Ursprungs. Der letzte Satz in Nr. 40, Presto $^6/_8$, hat noch etwas apartes: gegen Schluß treten unerwartet vier Takte Adagio auf und folgt dann wieder ein humorvolles Spiel mit dem Thema, von Generalpausen unterbrochen. Eine Abweichung von den heiteren Finales zeigt Nr. 43, ein Allegretto im Styl der Sicilienne, viermal variirt und unterbrochen durch ein Presto. Reichardt[15] sagt von diesen Quartetten und den 6 bei Hummel als op. 18 erschienenen Symphonien:[16]

„Diese beiden Werke sind voll von der originälsten Laune, des lebhaftesten angenehmsten Witzes. Es hat wohl nie ein Komponist so viel Eigenheit und Mannigfaltigkeit mit so viel Annehmlichkeit und Popularität verbunden als Haydn: und wenig angenehme und populäre Komponisten haben auch zugleich einen so guten Satz wie Haydn ihn die meiste Zeit hat. Es ist äußerst interessant Haydens Arbeiten in ihrer Folge mit kritischem Auge zu betrachten. Gleich seine ersten Arbeiten, die vor einigen zwanzig Jahren unter uns bekannt wurden, zeigten von seiner eigenen gutmüthigen Laune: es war da aber meistens mehr jugendlicher Muthwille und oft ausgelassene Lustigkeit, mit oberflächlicher harmonischer Bearbeitung; nach und nach wurde die Laune männlicher, und die Arbeit gedachter, bis durch erhöhte und gesetzte Gefühle auch reiferes Studium der Kunst, und vor allem des Effektthuenden, der reife originälle Mann und bestimmte Künstler sich nun in allen seinen Werken darstellt. Wenn wir auch nur einen Haydn und einen C. Ph. E. Bach hätten, so könnten wir Deutsche schon kühn behaupten, daß wir eine eigene Manier haben und unsere Instrumentalmusik die interessanteste von allen ist".

Karl Friedrich Cramer[17] sagt von derselben Sammlung:

„Diese Werke werden gepriesen, und können auch nicht genug, in Absicht der allereriginellsten Laune, und des lebhaftesten angenehmsten Witzes, der darinnen herrscht. Ich weiß, daß Bach in Hamburg, der, so weit er auch im gemeinen Leben von liebleerem, strengen, verwerfenden Richten geringerer Talente als der seinigen sich entfernt, natürlicher Weise doch sehr eckten Gammens ist, über diese Werke von Haydn, besonders da Schick und Triklir sie so vortrefflich vortrugen, seine äußerste Zufriedenheit bezeugt hat."

In der dem König von Preußen gewidmeten Serie (45 bis 50)[18] finden sich alle bisher errungenen Vorzüge, die wir in Haydn's Quartetten bewundern, vollkommen ausgeprägt vereinigt:

15 Musikalisches Kunstmagazin 1782, S. 205.

16 Siehe themat. Verzeichniß Nr. 43, 31, 36, 41, 42, 45.

17 Magazin der Musik 1783, S. 259.

18 Siehe S. 223. Sie erschienen gleichzeitig mit der Berliner Ausgabe (op. 29) bei Artaria. (Verlagsnummer 109.)

vollendete, für die ganze Kunstgattung mustergültige Form; Unmittelbarkeit und Vielseitigkeit, prägnanter klarer Periodenbau, Gleichberechtigung aller Stimmen, kunstvolle thematische Arbeit, unerschöpfliche melodische Erfindung, vertiefter Ausdruck, Witz, originelle geistreiche Laune, gepaart mit männlichem Ernst. Es ist wohl zu beachten, daß Haydn, wie wir sahen, kurz zuvor Mozart's Quartette, die dieser ihm dann dedicirte, kennen gelernt hatte. Hätte es bei Haydn überhaupt einer Anspornung bedurft, so hätte deren Vortrefflichkeit genügt, ihn aufzumuntern, so unmittelbar nach diesen auch seinerseits sein bestes Wissen und Können einzusetzen. Die ersten Sätze schon lassen alle oben genannten Vorzüge erkennen; besonders gilt dies von Nr. 46, dem längsten Satz dieser Serie, mit seinem stramm gehaltenen, im Durchführungssatz contrapunktisch vortrefflich verwertheten ersten Thema, seinem gesangvollen zweiten Thema und der klaren, jede Stimme berücksichtigenden Führung. Würdevoll, mehr ernst in der Stimmung sind die ersten Sätze von Nr. 47 und 48 (die erste Violine steigt nun schon bis ins d) und Nr. 50, mitunter an Mozart mahnend, während 49 mehr humoristisch gehalten ist. Die zweiten Sätze haben durchaus gesangvolle, zarte Melodie, ruhigen und sinnigen Charakter, mitunter von sanfter Melancholie angehaucht. Es sei wenigstens das Andante, A-dur $^2/_4$, von Nr. 48 hervorgehoben, das in seinem Dur- und Moll-Wechsel ein Bild wechselnder Stimmung, von Klage und frommer Ergebung widerspiegelt, von denen eine die andere zu bekämpfen sucht. Auch dem Menuett und Trio ist der heitere Himmel abhanden gekommen; der Ausdruck ist unerbittlich streng. Dies gilt noch mehr vom letzten Satz, der sich zur ernsten Fuge flüchtet, dessen Thema in wenigen Noten unsagbare Klage ausspricht und von dem die Anfangsnoten bei jedem neuen Eintritt wahrhaft einschneidend eingreifen. Kurz vor dem Schlusse wiederholen je zwei Stimmen noch ergreifender die wehmuthsvolle Klage, steigert sich der Schmerz, bis endlich Stimme um Stimme zum letztenmale ermattet ihr Leid austönt. Wo bist du hingerathen, guter, kinderseliger Haydn!

In dieser Serie kommt der Menuett wieder zu seinem Recht als dritter Satz und behauptet diesen Platz auch in der nächsten Serie. Die Menuetts in 46 und 47 haben mehr scherzoartigen Charakter und ist der zweite Theil ungewöhnlich erweitert (8 zu

12, 12 zu 15 Takten). Letzterer hat interessante Ausweichungen und spannt noch vor dem Schlusse die Erwartung durch zwei Haltpunkte. In 50 wird das Interesse durch erfinderische Wendungen gesteigert; wie Vogelsang giebt sich das zu Grunde liegende Motiv, während ein zweites an den Wachtelschlag mahnt. Hier ist einmal auch der zweite Theil des Trio, mit interessantem Orgelpunkt, bedeutend verlängert (12 zu 42 Takten). In den letzten Sätzen der Nummern 45—47 und 49 zeigt sich Haydn so recht im heiteren, frischen Lebenselement; in unerschöpflichen Wendungen weiß er hier ein Thema in Rondoform wiederzubringen. In Nr. 46 überrascht uns ein an die „Zauberflöte" erinnerndes Motiv der drei Damen („auf Wiedersehn"). Das Finale von Nr. 50 ist auf den oben schon erwähnten Effekt gleichklingender Töne auf wechselnden Saiten berechnet, ein Scherz, den zum Schlusse sogar drei Instrumente gleichzeitig ausführen, während nur der Baß sich eigensinnig in die Tiefe verliert. Man hat diesem Quartett wegen dieser harmonisch quakenden Absonderlichkeit den Beinamen „Froschquartett" beigelegt.

Die zwei letzten Serien aus dieser Zeit (51—56, 57—62) sind dem uns schon bekannten Großhändler und Kunstfreunde Tost gewidmet.[19] Es läßt sich aus ihnen beiläufig dessen Spielweise und Geschmack errathen. Jedenfalls war er ein tüchtiger Violinspieler, der sich gerne als Solist hervorthat und sich auf seine Fertigkeit in der höchsten Lage etwas zugute hielt. In ersterem Falle hielt sich Haydn an jene früheren Quartette (21 bis 32), in denen die Primgeige mehr concertirend auftritt, verband aber damit die seitdem erreichte Selbstständigkeit des Quartettsatzes, so daß auch die übrigen Stimmen entsprechend berücksichtigt sind, obwohl man ihm auch da noch vorhielt, daß er „fast alle Hauptgedanken oder concertirende Stellen der ersten Violine gegeben und die übrigen Instrumente größtentheils nur zur Begleitung benutzt habe. Einem Haydn müßte es doch wohl wenig Mühe verursachen, wirkliche Quartette zu schreiben". Auch warf man ihm gleichzeitig vor, „daß seine Ausweichungen vielleicht hin und wieder zu frappant seien" (folgt als Beispiel eine solche von C nach As-dur, in Nr. 52) und würden dadurch

19 Siehe S. 229. Beide Serien erschienen zuerst in Wien *Au Magasin de Musique* auf Pränumeration als op. 59 u. 60 und 64 u. 65.

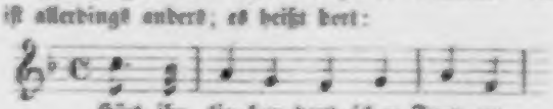
„auch angehende Tonsetzer — um ihren Arbeiten eine gewisse Neuheit und Originalität zu geben — zu ähnlichen ästhetischen Fehlern verleitet".[20] Für hohe Lagen hatte Haydn fleißig Sorge getragen, denn er geht noch über die schon früher erwähnten Töne hinaus bis zum viergestrichenen *es*.

Gehen wir zunächst auf die Serie Nr. 51—56 und auf deren erste Sätze über, so finden wir hier die Oberstimme allerdings häufig dominirend; hoch interessant durch Schwung, feine Züge und kunstvolle thematische Arbeit sind 52—54; Nr. 55 hat ausnahmsweise ruhige und gemessene Bewegung, das Thema in Dur und Moll variirend. Um so lebhafter tritt Nr. 56 auf, dessen Hauptthema alle Stimmen gleichzeitig angeben; ein zweites Thema tritt dann im Baß in schneidiger Kraft wirksam entgegen, das ebenfalls alle Stimmen aufnehmen. In den zweiten Sätzen von 52 und 53 hält sich die Primgeige gleichsam improvisirend auf gleicher Höhe; in 52, Adagio C-moll, nimmt die zweite Violine das sehr ernste Thema des ersten ab, während diese in reicher Ausschmückung ihren Weg fortsetzt; der an sich kurze elegische Satz endigt mit Halbschluß auf der Dominant. Noch elegischer, romantischer tritt das Largo, A-dur $^3/_4$, in 53 auf,[21] dessen ergreifender Ausdruck sich im Mittelsatz, A-moll, noch steigert. Der ganze Satz mit seinem tiefen Gefühlsleben bietet namentlich der ersten Violine reiche Gelegenheit zu künstlerischem Vortrag. Nahezu hundert Jahre sind verflossen, seit diese beiden Sätze entstanden sind, aber die Zeit ist machtlos an ihnen vorübergeeilt. Dem trefflich gearbeiteten Satz von 54 folgt ein nicht minder werthvolles Adagio, D-dur $^2/_4$, in dem sich alle Stimmen in mannigfacher Verwendung zu einem kunstvollen Ganzen vereinigen. Als Gegensatz zu dem langsamen Satz von Nr. 55 hat dieses einzige Mal in der Serie der zweite Satz ein Allegro, ebenfalls in F-moll und mit leidenschaftlich erregtem Charakter.

---

20 Allgemeine deutsche Bibliothek, Bd. CXI., Stück I. 1792. S. 121.

21 Von befreundeter Seite wurde ich darauf aufmerksam gemacht, daß der Anfang an Zumsteeg's Ballade „Die Büßende" erinnert. Die rhythmische Gliederung ist allerdings anders; es heißt dort:



Gleich zu Beginn tritt der Satz kräftig, energisch auf; nach den ersten 16 Takten mit F-moll-Schluß folgen zwei Takte Generalpausen, um auf einen gewaltsamen Ruck vorzubereiten, denn das Thema tritt nun unmittelbar in Ges-dur auf und wendet sich dann nach As-dur (der Parallel-Tonart von F-moll), welcher Gang sich im zweiten Theil im entsprechenden Wechsel der Tonart wiederholt. Der Satz geht dann zur Fuge über, das Grund-Motiv als Subject aufnehmend, bis der Baß auf C, der Dominant, als Orgelpunkt Posto faßt, über dem sich die erste Violine in weitem Bogen ausbreitet; der Ausgang folgt dann in F-dur. Der zweite Satz von 56 bringt ein ruhig ernstes Thema, zweimal variirt und melodisch sanft abschließend.

In den Menuetts ist meistens die erste Violine stimmführend; im Trio von 51 hat das Violoncell ein Solo in Achtelbewegung. Im Trio von 52, C-moll, erscheint eine merkwürdige Stelle (Takt 4—8), die sich wohl nur dahin erklären läßt, daß man das als Dissonanz erscheinende *es* als orgelpunkthaltende Mediant gelten läßt. Der graziöse Menuett in 53 bildet einen merklichen Contrast zu dem vorhergehenden Largo. Im Trio von 54 mag Haydn die Absicht gehabt haben, seinen offenbar für die oberen Regionen der E-Saite schwärmenden Primgeiger endlich einmal ergiebig zu befriedigen; wenn er ihn dagegen am Schlusse gleichsam als Strafe auf die schwindelnde Höhe der G-Saite verbannt, so ist dies ein drastischer Zug von Humor, der Haydn ja stets so eigen war.

In den letzten Sätzen herrscht wieder ungetrübter Frohsinn, namentlich in Nr. 56 lebt und webt es in allen Stimmen. Der rollenden Sechszehntel-Figur stellt sich noch ein heiterer, alle Sorgen verscheuchender Gesang entgegen, wie solcher auch in den frühesten Quartetten und Symphonien erscheint. Eigenthümlich ist Nr. 52 aufgebaut: wir haben zuerst einen breiten Gesang der ersten Violine; der Satz erscheint dann auch in Moll, schließt auf der Dominant ab und nun folgt ein Presto, C-dur $^2/_4$, das so unvermittelt gleich einer Vision auftritt. Wie Elfenreigen tobt es in wilder Hast ohne einen Moment der Ruhe in fortlaufender Bewegung an uns vorüber, wobei sich namentlich ein wie vorwärts drängendes kurzes Motiv mit der einschneidenden Viertelnote bemerkbar macht. Und wiederum tritt es auf, da plötzlich mit einer charakteristischen Wendung vom Sextaccord der ersten

Stufe auf den Quintsextaccord der Dominant erstarrt das Bild wie durch Zauberschlag gebannt. Der feierliche Gesang erklingt wieder, verhallt leise und wie im Nebel erlischt das Traumbild.

Die Serie Nr. 57—62 steht in ihrem Gesammtwerthe, besonders in Erfindung und interessanter thematischer Arbeit auf gleicher Höhe mit der vorhergehenden. Von den ersten Sätzen hat Nr. 57 einen vorzugsweise mehr kräftigen, 62 einen weichen Charakter; 58 ist reich an Motiven; 60 hat einen frischen, blühenden Zug wie das ganze sehr beliebte Quartett überhaupt; 61 ist voll Wärme und flüssiger Gesangsführung. Bei den zweiten Sätzen finden wir wieder den Menuett zweimal vertreten; in 57 mit kräftigem, in 60 mit allerliebst neckischem Zug. Nr. 58 und 59, zwei langsame Sätze, bestehen jeder aus einem einzigen, mit Melismen reich versehenen Gesangsthema für die erste Violine, wobei wohl die vielen Halb- und Ganzschlüsse etwas ermüden. Eines der schönsten Adagios hat Nr. 61, A-dur $^3/_4$. Innigkeit und seligen Frieden ausströmend, der Vortrag verlangt hier besondere Zartheit. Das Andante in 62, B-dur $^3/_4$, ist für alle Instrumente lohnend durch gebundene Schreibweise und wird gehoben durch einen kräftigen Mittelsatz in Moll mit stimmführender erster Violine. Als dritten Satz hat Nr. 57 ein behaglich sich wiegendes Allegretto scherzando, dessen Thema in den Variationen abwechselnd auf alle Instrumente übergeht. Der Menuett in Nr. 58 hält eigensinnig das kleine Motiv des zweiten Taktes fest; im Trio ist die stimmführende Violine durchaus in hoher Lage und geht in 62 sogar bis *es*. In dem als dritter Satz dieser Serie einzigen Adagio in 60 hat die erste Violine einen volksthümlichen Gesang, abwechselnd variirt und im Accompagnement von den anderen Instrumenten in voller Thätigkeit unterstützt. Von den Schlußsätzen, sämmtlich Presto, zeichnen sich 57 und 60 namentlich durch äußerst munteres und frisches Leben aus. Ein Glanzstück für virtuosen Vortrag ist das fast ohne Unterbrechung in Sechszehntel-Bewegung staccato dahinstürmende Presto in Nr. 61; es schließt in seiner Mitte einen Fugensatz in der gleichen Bewegung ein. Paganini soll durch diesen Satz zu seinem *Moto perpetuo* angeregt worden sein. Das elfte der ersten 18 Quartette[22] bringt als letzten Satz einen Vor-

22 Band I. S. 340.

läufer dieſer allbeliebten Nummer. Das letzte Preſto, Nr. 62, iſt voll Witz und Laune und kerngeſundem Frohſinn; kurz vor dem Schluſſe überraſcht uns Haydn auch noch durch einen ſeiner liebenswürdigen Scherze und nimmt dann raſch Abſchied.[23]

Von Haydn's Concerten für Streich- oder Blasinſtrumente ſeien zunächſt ſeine Violin-Concerte erwähnt, von denen zwei eigens für ſeinen Primgeiger, Luigi Tomaſini, geſchrieben ſind: Haydn's Katalog giebt 3 Concerte an, die aber alle verſchollen ſind. Außer dieſen giebt es 6, von denen 4 nach geſchriebenen Stimmen in Partitur vorhanden ſind. Sie beſtehen aus den üblichen Sätzen, Allegro, Adagio und Finale (eines mit Tempo di Menuetto). Der erſte Satz zerfällt in die herkömmlichen 3 Hauptabſchnitte; zur Begleitung dient das Streichquartett (einmal mit 2 Hörnern). Das Soloinſtrument iſt bei einigen beſonders reich ausgeſchmückt mit Doppelgriffen, Trillern, aber mit mehr Lauf- als Paſſagenwerk; Tutti und Solo wechſeln in der gewöhnlichen Weiſe. Obwohl noch Traeg's Katalog (1799) 3 Concerte in geſchriebenen Auflagſtimmen ankündigt,[1] ſcheinen ſie doch ſchon früher als veraltet außer Gebrauch geweſen zu ſein.

Wurde Haydn wohl zumeiſt durch ſeinen Liebling Tomaſini zu Violinconcerten angeregt, ſo fand dies noch weit mehr bei dem in Eſterház vorzüglich vertretenen Violoncell ſtatt. Hatte er doch in Weigl, Küffel, Marteau und ſpäter in Kraft ausgezeichnete Soloſpieler. Es ſind zwar in Haydn's Katalog nur 3 Celloconcerte verzeichnet, doch kündigt Breitkopf noch 3 weitere an, von denen ſich wenigſtens eines (Nr. 5) erhalten hat.

23 Es ſei ſchon hier bemerkt, daß als Curioſitäten zwei angeblich von Haydn componirte Quartette exiſtiren. Eines, nur auf leeren Saiten zu ſpielen (*Non tangendo digitis cordas*) iſt für 3 Violinen und Vcll. geſchrieben und beſteht aus 7 Nummern. Das andere, als „Kunſtquartett" betitelt, iſt in der gewöhnlichen Bezeichnung, beſteht aus Adagio und Finge-Allegro und hat jedes Inſtrument auch andere Takt- und Tonart. So beſtimmt auch die Tradition dieſes Quartett Haydn zuſchreibt, ſo iſt es doch thatſächlich von A. Andre componirt und erſchien bei Andre in Offenbach unter dem Titel „*Poisson d'Avril*" als op. 22 in Partitur und Stimmen in 2. Auflage.

1 Der Auctions-Katalog von Breitkopf & Härtel (1836) enthält ſogar 12 Concerte.

Zur Begleitung dient das Streichquartett (einmal auch mit 2 Hörnern). Der erste Satz ist ziemlich lang, nicht uninteressant und von fast energischem Ausdruck; das Violoncell ist reichlich bedacht und über demselben ist theilweise auch die Violine selbstständig geführt. Der 2. Satz, Adagio, H-moll, drückt ebenfalls Energie aus, dagegen ist das Finale matt; es verläuft zu gleichförmig und bietet dem Soloinstrument zu wenig. Diese Concerte scheinen sich noch weniger als die obigen verbreitet zu haben; Traeg's Katalog nennt kein einziges. Das größte Concert (Nr. 9) ist auch das einzige, das sich bis auf unsere Tage erhalten hat.[2] Der Unterschied gegen die früheren Concerte ist ein bedeutender. Das Soloinstrument hat mehr Schwung, Eleganz, ist reicher ausgestattet und auch mit dankbarer Cantilene bedacht, die Instrumentirung ist gewählter und wirksamer. Das Adagio, A-dur $^2/_4$ (wohl mehr Andante), ist von hübscher Haltung, nicht tief aber voll Adel. Der letzte Satz, Allegro $^6/_8$, hat die gewöhnliche Rondoform, die Stimmung ist leicht und heiter, etwa wie bei der Mehrzahl der Mozart'schen Schlußsätze seiner Clavierconcerte.

Haydn's Katalog führt auch ein Concert für den Contrabaß an, das aber spurlos verschwunden ist.

Unter den Concerten für Blasinstrumente ist Flöte und Waldhorn vertreten. Haydn's Katalog hat nur ein einziges Flötenconcert, das aber verloren ging; ein zweites aus den 70er Jahren bietet keinen Anlaß zur Besprechung. Waldhornconcerte führt Haydn in D und Es (für 2 Hörner) auf. Beide gingen verloren; letzteres ist noch von Traeg angezeigt. Ein drittes von Haydn unerwähntes wurde schon besprochen (I. S. 230). Ein viertes Concert (Nr. 11) für das 2. Waldhorn ist bei Breitkopf (1781) und Westphal (1783) angezeigt und existirt in Partitur nach den vorhandenen Stimmen. Die 3 Sätze sind von mäßigem Umfang, das Adagio zählt zu den besseren. Ein größeres Concert für die Trompete, das letzte Concert überhaupt, das Haydn geschrieben, wird uns erst in den 90er Jahren beschäftigen.

Diese Rubrik beschließen jene 5 Leier-Concerte, die Haydn für den König von Neapel schrieb (siehe S. 222). Auch

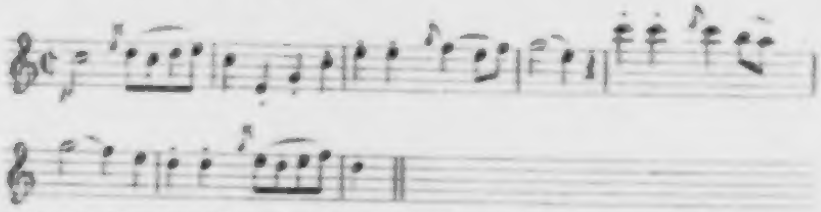
2 *André, nouvelle édition.* Op. 101. *La Partie de Piano arr. par G. Goltermann; la Partie de Violoncelle revue et doigtée par R. E. Becker.* mit 2 Cadenzen von C. M.

hier mögen ihm, wie bei den Notturni, Vorlagen zur Orientirung gedient haben. *Concerto per la Lira organizzata* ist jedes einzelne von Haydn betitelt; in seinem Katalog aber sind sie ebenso wie die Notturni vergessen. Was Fertigkeit und Geschmack betrifft, scheint sich Haydn den Besteller als einen „für einen König" ganz annehmbaren Liebhaber vorgestellt zu haben. Die Concerte halten im Durchschnitt die mittlere Stimmung fest; sie sind eher heiter als ernst, die Auffassung leicht, die Ausführung ebenso. Einige Sätze stehen, gleichsam als ein Fühler, an Gehalt höher. Die an sich gewiß glückliche Zusammenstellung der Instrumente ist immer dieselbe. Eigentlich concertirendes wird man wenig finden, am wenigstens bei den Hauptstimmen (den beiden Lyren); hauptsächlich werden ihnen die Gesangstellen zugetheilt, häufig begleitet von den Violinen; doch kommen auch Terzen und Sextgänge und leichte Imitationen vor. Nur selten wagen sie sich der Begleitung ganz zu entschlagen und wenn sie als Cadenz auf der Dominant einen Doppeltriller risliren, scheint ihr Ehrgeiz vollauf befriedigt zu sein. Offenbar war es dem König mehr darum zu thun, sich als Mitspieler an dem Treiben um sich herum zu unterhalten als selber glänzen zu wollen.

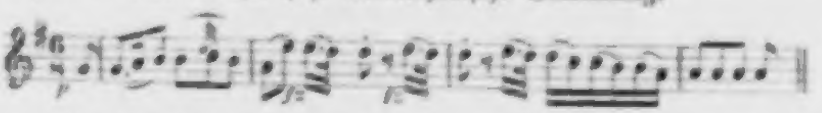
Jedes Concert hat ordnungsmäßig seine 3 Sätze. Der erste (nicht zweitheilige) Satz ist frisch und stramm gehalten, häufig mit Mozart'schen Wendungen. Am bedeutendsten ist Nr. 2, ein an Motiven reicher, wie aus einem Guß geschriebener Satz, der selbst symphonischen Charakter hat. Das wohlbekannte Motiv von Nr. 1 spannt wohl unsere Erwartung, aber statt der gehofften Durchführung, wie wir dies in einer früheren Symphonie gesehen (I. S. 302), erscheint es, gleichsam um uns nur zu foppen, nur noch einmal knapp vor dem Schlusse. Auch hier begegnet man wieder Mozart, diesmal mit einem Motiv aus der Ouverture zu »*Così fan tutte*«, ein Motiv das bei Haydn auch in der Symphonie Nr. 50 vorkommt.

Die Mittelsätze sind die schönsten; hier hat sich Haydn offenbar selbst genügen wollen. Nr. 1, Andante $^6/_8$, hat den Charakter der Sicilienne, wir haben den Satz schon in der Symphonie Nr. 59 kennen gelernt. Interessant ist es zu sehen, wie Haydn den Satz für den reicheren Rahmen einrichtete: die beiden Lyren sind auf Violine und Oboe vertheilt, die Hörner sind mehr beschäftigt, die beiden Violen sind auf eine reducirt, der Fagott

ist neu hinzugesetzt. Nr. 2, Allegretto, ist eine Romanze von etwas soldatischem Zuschnitt:



wie S. 275 erwähnt hat Haydn diesen Satz später in seine Londoner sogenannte „Militär-Symphonie" aufgenommen und nur einen entsprechend kräftigen Schluß hinzugefügt. Nr. 3, Andante $^6/_8$, ist äußerst zart und anmuthig; ebenso Nr. 4 und 5, die beide sehr sauber gearbeitet sind; aus Nr. 5, Andante, spricht besonders eine weiche, fast melancholische Stimmung.



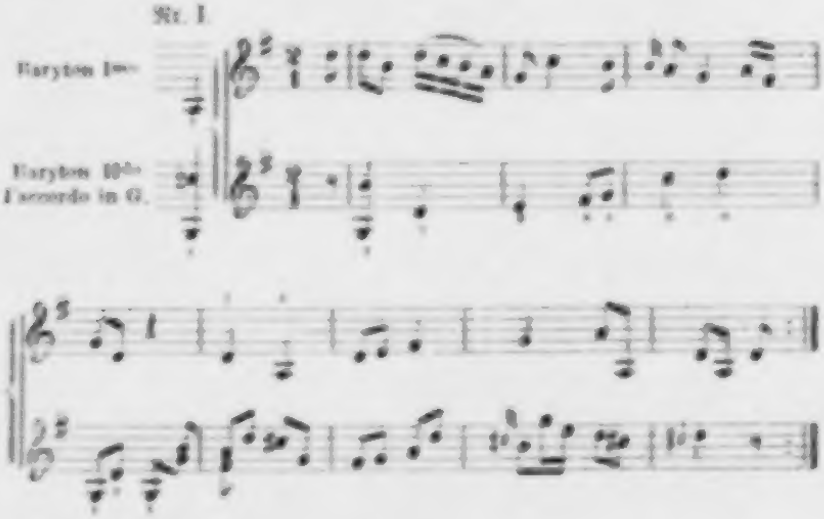
In den letzten Sätzen fliegen die heiteren Hauptmotive wie im Ringeltanz dahin, in 2 Nummern (3. und 5.) plötzlich von Adagio unterbrochen, in Nr. 4 in lustigen Jagdrythmen sich tummelnd (wohl eine Aufmerksamkeit für den König, den gewaltigen Nimrod). Im Ganzen genommen bewegen sich diese Schlußsätze stark auf der Oberfläche und wirken ermüdend und einförmig. Nr. 1 hat Haydn, wie wir gesehen haben, zur Symphonie Nr. 59 benutzt.

Über das **Baryton**, das Lieblingsinstrument des Fürsten Nicolaus Esterházy, wurde bereits ausführlich gesprochen; ebenso über Haydn's Compositionen für dieses Instrument, und sei hier auf jene Abschnitte verwiesen.[1] Die weitaus größere Anzahl dieser Compositionen fällt in die Zeit nach 1766 und liegen noch Autographe bis 1775 vor, wahrscheinlich auch die letzten derartigen Werke von Haydn. Wenn man nur allein die große Anzahl meistens dreisätziger Divertimenti für Baryton, Viola und Baß betrachtet, die stete Abwechselung der einzelnen Nummern und Sätze, die auch hier erstaunliche Erfindungsgabe, die sehr

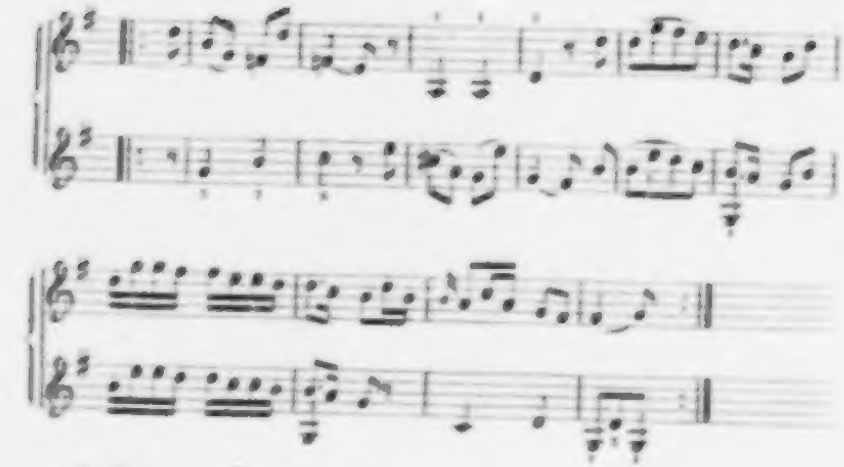
[1] Band I. S. 249 ff. und 254 ff.

ſorgfältige thematiſche Verarbeitung wird man, es ſei dies hier wiederholt betont, ſtaunen müſſen, daß Haydn's Genius ſolcher Aufgabe nicht endlich erlag, daß er im Gegentheil im Stande war, ſich nur um ſo friſcher den größeren Arbeiten hinzugeben. Aber gerade an dieſen Arbeiten in kleinerem Rahmen, deren Maſſe jeden minder Begnadeten für höhere Zwecke lahm gelegt hätte, ſcheint er jene Sicherheit, jenen Vorausblick und jenes nicht genug zu ſchätzende Maßhalten, welche Eigenſchaft insbeſondere wir an allen ſeinen Werken ſchätzen, ſich errungen zu haben. Wie Haydn wenigſtens einen kleinen Theil dieſer Stücke verwerthete, wurde ſchon nachgewieſen[2]; weiteres wird in dem vorbereiteten thematiſchen Verzeichniß der Werke Haydn's ſeinen richtigeren Platz finden. Hier ſeien noch wenigſtens einige Bruchſtücke thematiſch angegeben, auf die früher (I. 254) hingewieſen wurde. Nr. 1 ein Duett, Moderato, für zwei Baryton (*Duetto 2do in G. per il Pariton primo e Pariton secondo*, das einzige erhaltene dieſer Stücke) als Beiſpiel der Compoſitionsart für dieſes Inſtrument. 2. Polonaiſe aus einem größeren, aus 7 Sätzen beſtehenden Divertimento für Baryton, Viola und Baß (eins der wenigen Beiſpiele dieſer Art bei Haydn). 3. Menuett-Trio, als Beiſpiel, welch' hübſche Sätze dieſe anſpruchsloſen Divertimenti enthalten.

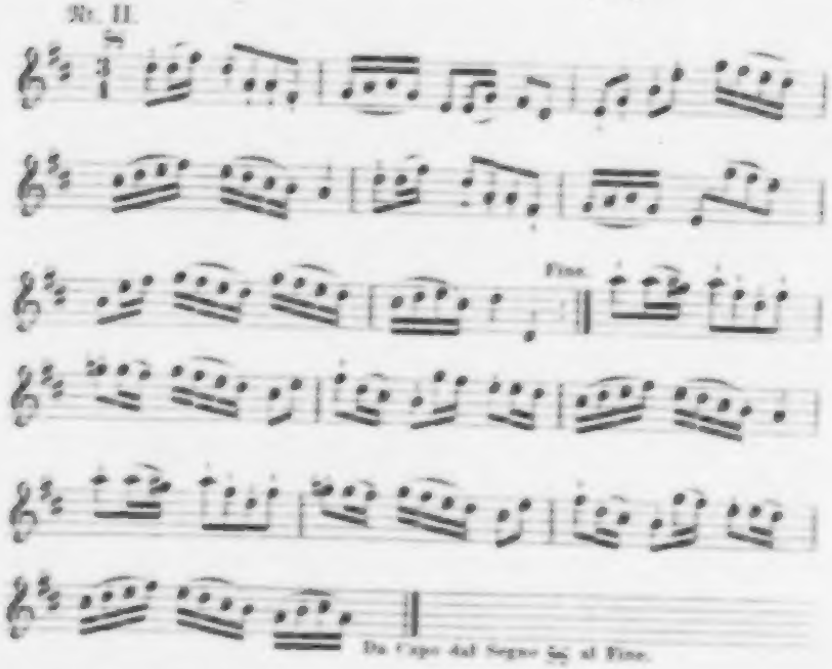
Nr. 1.



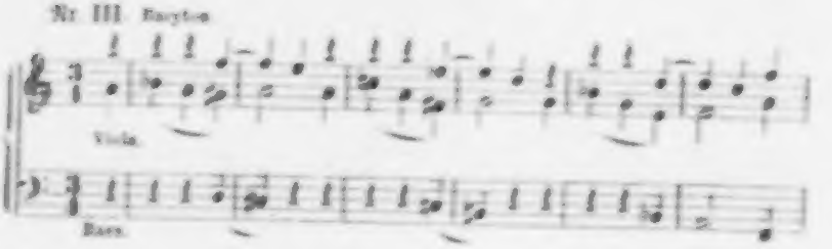
2 Siehe Band I. S. 256, Anm. 47.

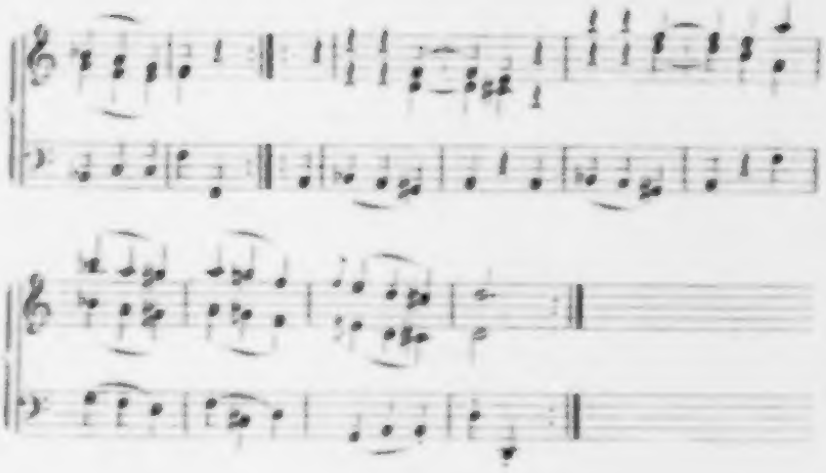


Nr. II.

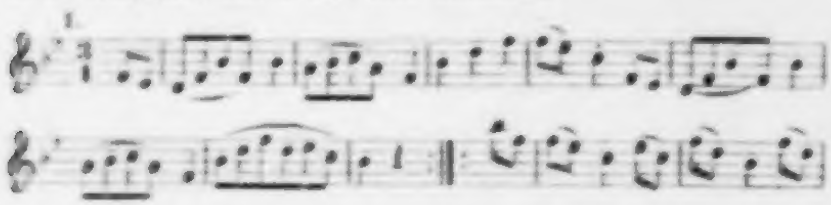


Nr. III. Baryton

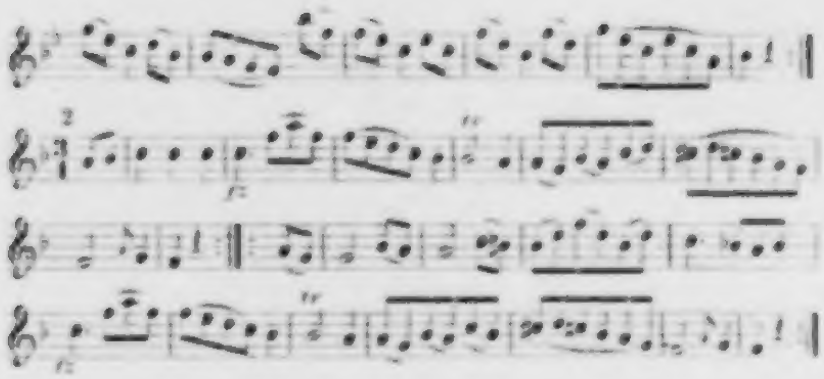




Über die Wiener Tanzmusik in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts und Haydn's Betheiligung an derselben wurde wiederholt gesprochen.[1] Die Menuette Haydn's, die wirklich für den Tanz geschrieben waren, unterscheiden sich wesentlich von jenen in seinen Symphonien, Quartetten und sonstigen Werken; sie sind leichtbewegter und munterer, während jene mehr kräftig und in den Trios feiner gehalten sind. Sie sind theils für ganzes Orchester, theils für 2 Violinen und Baß geschrieben und meistens auch für Clavier arrangirt. Menuetts und Trios sind in der Regel zweitheilig zu je 8 Takten. Dasselbe gilt auch von den Allemanden, doch wechselt hier mit jeder Nummer auch die Tonart. Das beste in dieser Musikgattung hat Haydn erst in den 90er Jahren geschrieben. Aus jenen Tanzheften, die bis jetzt hier erwähnt wurden, seien wenigstens 2 Nummern als Beispiel angegeben. Nr. 1 ist aus Six Allemandes für vollständiges Orchester, Nr. 2 aus XII Menuets.



1 Br I 2 102, 327; II 2 152, 205, 220, 249.



Während ſich Haydn im Symphonie- und Quartettſach zu ſo ungeahnter Höhe erhob, blieb er auch in der Claviercompoſition nicht unthätig, obwohl er hier gegen Mozart, in dem Virtuoſe und Componiſt vereinigt war, zurückſtand. Die Entwickelung der Claviertechnik war durch Ph. Emanuel Bach nach den Grundſätzen der von ſeinem Vater ausgebildeten Applicatur begründet und zunächſt von Mozart und Clementi weitergeführt worden. Ihre eigene Virtuoſität hatte auch weſentlichen Einfluß auf ihre Compoſitionen, indem ſie die Erweiterung aller Mittel der Technik denſelben nutzbar zu machen verſtanden. Das Augenmerk Haydn's, deſſen Individualität, wie ſchon erwähnt (I. 351), dieſe Richtung nicht zuſagte, war dagegen mehr auf die Compoſition ſelbſt, auf die Abrundung und Gedrungenheit der Form und die Vortheile thematiſcher Arbeit gerichtet, und daß er, nachdem er die erſten Schwierigkeiten überwunden hatte, auch auf dieſem Wege ſiegreich vordrang, werden wir bald ſehen. Die Namen jener Componiſten, die früher mit ihm gleichzeitig im Clavierfache thätig waren, haben wir kennen gelernt (I. 348); einige davon, wie Birk, Gruner, reichen noch in unſere mittlere Periode. Unter den beſſeren, die nun hinzutreten, ſind in der Sonate hervorzuheben: Giov. Marco Rutini (Florenz, 1771), Joh. Gottfried Eckard (Riga, 1773), Joh. Chriſtian Bach (London), C. W. Podbielski, Organiſt in Königsberg (1780 und 83), E. W. Wolf (1779—84), Eckhardt (Paris), Joh. Gottfr. Vierling, Organiſt in Schmalkalden (1781), Franz Xav. Rigler, Profeſſor der Muſik in Preßburg (1781), Benedict Friedr. Zink, herzogl. Hofmuſikus in Schwerin (1783) ſowie die Wiener Com-

poniſten Mozart, die beiden Hofclaviermeiſter Joſ. Steffan und Koželuch, Wagenſeil und Vanhal.

Wir wiſſen wohl, daß Haydn ſich die Anſchaffung auch der ſpäteren Werke Ph. Emanuel Bach's, den er ſtets dankbar als ſein Vorbild anerkannte, angelegen ſein ließ[1] und daß er dann auch mit jenen von Clementi bekannt wurde.[2] Ob er jedoch auch nur den kleinſten Theil der oben genannten, für ihre Zeit nicht unbedeutenden Componiſten in ihren Werken kennen lernte, iſt ſehr fraglich. Er hätte dazu wohl kaum die Zeit gehabt, denn außer Erfüllung ſeiner Amtspflicht hatte er auch im Clavierfach genug zu thun, Schüler, Dilettanten und ſpeculative Verleger zu befriedigen. Ein Einfluß der genannten Componiſten iſt auch nicht wahrzunehmen und ſelbſt Em. Bach gegenüber ging Haydn in der Sonate bald ſelbſtſtändig vor, erweiterte und vertiefte deren Sätze, ihnen zugleich eine einheitliche Stimmung wahrend, und übertraf ihn durch feſtgegliederten logiſch ſich entwickelnden Aufbau derſelben, gab ihr die von da an bleibende Form und wußte ſie obendrein durch eine glückliche Beimiſchung von Volksthümlichkeit anziehend und feſſelnd zu machen. Obwohl ſchon ſeinen früheren Clavierompoſitionen beſonders eine überſichtliche Anlage und Klarheit eigen iſt, gewinnen doch auch hier dieſelben nun an Bedeutung durch beſtimmten Ausdruck, abgerundete Geſtalt und inneren muſikaliſchen Gehalt, welch letzterer, wie geſagt, entſchädigen muß für den Mangel an feſſelnder Spieltechnik. Letzterer Umſtand mußte ihm in erhöhtem Grade im Concert fühlbar werden, ſo daß er hier zu rechter Zeit abbrach und ſich mehr dem von ihm lang vernachläſſigten Trio zuwendete.

Wenden wir uns zunächſt der auf Kuhnau zurückzuführenden, auch der Symphonie und dem Quartett zu Grunde liegenden Sonate zu. Die Anforderungen an den Bau derſelben ſind bekannt; ihre dreiſätzige Form wurde endlich maßgebend, ſelten noch wurde ſie auf zwei beſchränkt, ſpäter aber auch auf vier ausgedehnt. Dem lebhaften erſten Satz als dem eigentlichen

1 „Nebſt dem bitte ich auch mir die letzten 2 Werke für das Clavier von H. P. Emanuel Bach zu überſenden" (Brief an Artaria, 1788, 16. Febr.).

2 „Für die Clavierſonaten von Clementi ſage ich verbundenſten Dank, ſie ſind ſehr ſchön. Sollte der Verfaſſer in Wien ſeyn, ſo bitte bey Gelegenheit beyliegen mein Compliment" (Brief an Artaria, 1783, 18. Juni).

charakteriſtiſchen Theil der Sonate folgt der langſame Mittelſatz von ruhigem, ernſtem Ausdruck, öfters mit variirtem Thema und dieſem der mehr heitere Schlußſatz, häufig in variirter Rondoform oder im Menuettempo. Der erſte Satz, als die Sonatenform im engeren Sinn bezeichnet, beruht auf der Gliederung der Hauptmotive des erſten Theils und der Durchführung derſelben im zweiten Theil. Wir unterſcheiden im 1. Theil einen Haupt- Übergangs- und Seitenſatz; im 2. Theil einen Durchführungs- Haupt- Seiten- und Schlußſatz und in analoger Weiſe im 2. und 3. Satz der Sonate dieſelben unterſcheidenden Abgrenzungen.

Unter den 28 vorliegenden Sonaten finden wir 7 Nummern nur auf 2 Sätze beſchränkt und unter dieſen nur eine einzige (Nr. 1) aus früher Zeit (1767); erſt nach 9 Jahren und ſpäter folgen die übrigen. Ausgeſprochen langſame erſte Sätze haben nur 2 Nummern (13., 23.); von den Mittelſätzen haben nur 2 einen Menuett (8., 12.), ein Scherzando kommt nur einmal vor (17); der Menuett iſt in den letzten Sätzen 6mal vertreten und meiſtens variirt. Die Mittelſätze ſtehen theils auf gleicher Stufe mit dem Hauptſatz (9mal); theils in der Unter- (7mal), theils in der Oberdominant (2mal) oder in der Paralleltonart (2mal) oder großen Unter-Mediante (2mal). — Vortragszeichen findet man bei Haydn in den Sonaten wie anderwärts nur wenige, höchſtens ab und zu ein p., f., fz.: er überließ dergleichen dem Urtheil und Geſchmack des Spielers. Als Verzierungszeichen erſcheinen ~ (Pralltriller oder Schneller), — (halber Mordent), ≈ (Doppelſchlag). Nur zweimal äußert ſich Haydn in Briefen an Artaria über dieſen Punkt und rückt dem Stecher zu Leibe. Bei dringt Haydn darauf, daß der Stecher den Doppelſchlag genau über den Punkt ſtelle und dieſen alſo nicht allzu nahe an die Note, ſtatt dem tr, den der Stecher eigenmächtig mit — vertauſchte, beſteht Haydn darauf, daß dies geändert werde „dan das erſte bedeutet einen Triller meines aber einen halben Mordent".

Haydn's Sonaten haben ſich bis heute in unzähligen neuen Auflagen in Haus und Familie eingebürgert. Tauſenden und aber Tauſenden wurden ſie der Grundſtein ihrer Ausbildung, was um ſo mehr überraſchen muß, wenn man dabei in Anſchlag bringt, daß durch die immenſe Vervollkommnung unſerer Claviere auch die Spiel- und Compoſitionsart eine entſprechende Veränderung er-

fahren mußte. Worin liegt nun der Zauber, der dieſer Erſcheinung inne wohnt? Es iſt abermals der hier aufgehäufte Reichthum an Ideen, die geſunde mitunter ſelbſt herbe Kraft, die jeden Satz durchdringt und ihn wie gemeißelt hinſtellt, die Sicherheit in der Ausführung, die leicht faßliche kunſtvolle Anordnung der Haupt- und Nebenſätze und die thematiſche ungekünſtelte Arbeit, die auch den Laien feſſelt. Die Freudigkeit des Schaffens, die aus den Werken ſpricht, trägt ſich unwillkürlich auf den Spieler über und willig folgt er hier dem ernſteren dort dem fröhlicheren Zug und der humoriſtiſchen Laune. Letzteres gilt beſonders von den Schlußſätzen, in denen Mozart nachſteht, der aber dagegen in den Mittelſätzen eine Anmuth und Lieblichkeit entfaltet, die Haydn wohl einigemal durch Ernſt und ſelbſt Pathos erſetzt, ſich aber gerade hier, vom Clavier beeinflußt, wie beengt fühlt, wo er doch an derſelben Stelle in der Symphonie und im Quartett ſich unerſchöpflich zeigt in reizender Melodie, und eine zauberhafte, gemüthstiefe Grundſtimmung zu entfalten weiß.

Wir haben ſchon geſehen, daß die meiſten Sonaten der mittleren Periode in Serien erſchienen ſind, ſo die Nummern 4 bis 6[3] 1771, zuſammen mit 3 Sonaten mit Violinbegleitung[4]; 7—12 (1776); 16—20 und 3 (1780 und 1771); 21—23 (1784); 24—26 (1786). Sie alle verfolgen mehr oder minder einen muſikaliſch-pädagogiſchen Zweck.[5] Unter die Sonaten mit an Gehalt gleichebenbürtigen Sätzen ſind etwa 8 Nummern (3, 14, 15, 19, 21, 24, 25, 28) zu zählen. Von den übrigen iſt entweder der erſte oder letzte, ſelten der Mittelſatz hervortretend. Unter den erſten Sätzen ſeien 11 Nummern (3, 15, 17, 19, 21 bis 25, 27, 28) hervorgehoben. Nr. 3 fällt durch ihren beredten Ernſt und die gedrungene Ausarbeitung auf, denen man die frühe Entſtehung (1771) kaum zugeben möchte. Nr. 15, wohl eher als Allegro moderato zu nehmen, hat einen kräftigen weit aus-

3 Nr. 5 u. 6 ſind jene Sonaten, in denen Haydn in der engliſchen periodiſchen Schrift *The European Magazin* 1784, Oct. 6 beſchuldigt wurde, Ph. Em. Bach's Stil copirt oder vielmehr caricirt zu haben. (Siehe Bd. I. S. 138 f.; C. H. Bitter: C. Ph. Em. und W. Fr. Bach, II. S. 105.)

4 Siehe themat. Verzeichniß Nr. 1—3.

5 Über die 4 früheren ſiehe Bd. I. S. 354 f. Ausgabe Breitkopf & Härtel Nr. 21, 33, 34, 22.

ſpannenden Zug, ebenſo deſſen Schlußſatz, Preſto, ein ausgeſprochenes Scherzo von geſundem echt Beethoven'ſchem Humor[6]; Ernſt und Würde ſpricht aus Nr. 17; ſo feierlich das erſte Motiv in Moll auftritt, ſo ſanft wirkt es als Seitenſatz in Dur benutzt; doch die Regung iſt nur vorübergehend — der Ernſt kehrt wieder und gegen Schluß nimmt der Satz faſt dramatiſche Haltung an.[7] Nr. 21 iſt eine reizende Idylle, vorübergehend nur leicht getrübt durch den Seitenſatz im Cis-moll; beide Sätze ſind ebenſo hübſch variirt. Auch das Preſto dieſer zweiſätzigen Sonate harmonirt mit dem lieblichen Bilde; auch hier zeigen ſich Wölkchen im Seitenſatz E-moll mit ſeinem intenſiven Synkopenbau, faſt an die Schäferin mahnend, deren ſorgloſes Herz plötzlich von Zweifeln beunruhigt wird. In Nr. 22, deſſen Hauptthema erſt im 8. Takte eintritt, iſt ein energiſcher Ausdruck feſtgehalten, nur hin und wieder etwas abgedämpft. Nach dem Schlußſatze, an ſich ein Kleinod von trefflicher thematiſcher Durcharbeitung, iſt derſelbe Charakter, wenn auch in anderer Weiſe, aufgedrückt. Nr. 24 bringt uns knapp vorm Schluſſe beider Theile eines jener volksliedartigen Themas, deren wir in den Symphonien öfters begegnet ſind; im 2. Theil löſt ſich das Thema in der Haupttonart cadenzartig auf; der Schlußſatz ſchließt ſich dem erſten einheitlich an. Nr. 27 iſt bemerkenswerth durch die beſonders hervortretende inſtructive Richtung; beide Theile beſtehen faſt nur aus Läufen, Terzen- und Octavengängen. Mit Nr. 28 ſind wir wie mit einem Schlag der Schule entrückt; man fühlt ſogleich Haydn's erhöhte Stimmung, da die Sonate „blos auf ewig" für ſeine Freundin Frau von Genzinger beſtimmt war. Energie, Entſchloſſenheit iſt der Grundzug der Sonate, deren thematiſche Arbeit den vollendeten Meiſter bekundet. Die Mittelſätze haben entweder einen breit angelegten, getragenen und viel verzierten Geſang, meiſtens über gebrochenen Accorden (Nr. 6, 9, 16, 20), milden Ernſt (5, 13, 14), ruhige Haltung durch gebundene Schreibweiſe (3, 26), thematiſche Durchführung (2, 25) oder dienen nur als überleitende zum Theil hochpathetiſche Inter-

6 Dieſe Sonate erſchien erſt 1805 bei Breitkopf & Härtel als op. 93.

7 S. Bagge hat auf eine auffallende Stelle aufmerkſam gemacht, daß nämlich Takt 10 im 2. Theil des erſten Satzes, wie es die Combination erheiſcht, die Noten im oberen Syſtem eine Terz tiefer bis, dis, gis zu ſetzen ſind (Leipz. Allg. Mus. Ztg. 1867, S. 259).

mezzi 10, 14, 18, ſind aber auch durch Menuett und Trio vertreten 7, 8, 12. Nr. 17 iſt das einzige Scherzando, das ein und dasſelbe Motiv mit dem erſten Satze von Nr. 20 gemeinſchaftlich hat, was Haydn, wie wir geſehen (S. 173), „mit Vorbedacht" gethan, um „den Unterſchied der Ausführung" zu zeigen, d. h. wie man mit ein und demſelben Gedanken einen verſchiedenen Charakter ausprägen könne. Ob ihm dies wirklich gelang? Als Scherzando wird man den Satz kaum hinnehmen, auch gegen die beidemalige Bezeichnung Allegro con brio ſträubt ſich das harmloſe Thema, das viel mehr einem Allegretto entſpricht. Das ſchöne Adagio von Nr. 28 haben wir beſonders zu beachten. Es iſt weit ausgeſponnen, Haupt- und Seitenſatz werden variirt; ein kurzer harmoniſch intereſſanter Mittelſatz ſorgt für den nöthigen Wechſel der Schattirung, Cadenz und Schlußſatz verleihen weiteren Schmuck. Es iſt dasſelbe Adagio, das Haydn 1799 für Frau v. Genzinger eigens neu zu der ſchon fertigen Sonate componirt hatte und derſelben aufs allerbeſte anempfiehlt „es hat ſehr vieles zu bedeuten, welches ich Euer Gnaden bei Gelegenheit zergliedern werde, es iſt etwas mühſam, aber viel Empfindung" (vergl. S. 29). Die Sonate gefiel der Freundin „überaus wohl", nur wünſchte ſie, daß Haydn die Stelle mit dem Überſchlagen der Hände abändern möchte, „weil ich ſolches nicht gewöhnt bin, ſo kömmt es mir ſchwer an".

Unter den letzten noch nicht erwähnten Sätzen, in denen meiſtens die Rondoform vorherrſcht, neigen ſich mehrere der ernſteren Richtung zu oder zeichnen ſich durch flüſſige und auch contrapunktiſche Arbeit aus. Dahin zählen Nr. 3, wo wir bereits die eben erwähnte Anwendung des Überſchlagens der Hände antreffen und 19, das ſich mit ſeinen Vorderſätzen gut abrundet. So auch Nr. 25 und 26, von denen erſteres ebenfalls dem mehr ruhigen, gelaſſenen Ton ſeines Vorderſatzes ſich anſchmiegt, während 26 darin den ſeinigen noch weit überragt. Durch ungezwungene contrapunktiſche Arbeit heben ſich Nr. 23 und 27 hervor. In Menuettform treten auf Nr. 10 mit Variationen, Nr. 17 (Men. und Trio), 5, 9, 13, 28 mit Tempo di Menuetto. Letztere ſorgfältig ausgearbeitete Nummer ſchließt die Sonate für Frau von Genzinger würdig ab. „Wunderbar aber iſt es (ſchreibt ihr Haydn), daß eben das letzte Stück von dieſer Sonate den nemlichen Menuett und Trio in ſich enthält, was Euer Gnaden in

Ihrem letzten Brief von mir forderten." — Zu den lebhaften, heiteren und friſchen Finalſätzen gehören 8 Nummern (2, 4, 6, 7, 11, 12, 16, 18). Nr. 2 ſchließt eine Sonate ab, die noch in Autograph exiſtirt und in mancher Hinſicht, in Zeichen und Noten, von den gedruckten Ausgaben abweicht, namentlich gilt dies von den langen und kurzen Vorſchlägen, vom *tr* und ∾, von gebundenen und abgeſtoßenen Noten und zahlreichen Abänderungen in Noten und Accorden. Der Mittelſatz iſt mit Andante bezeichnet, im 2. Theil des erſten Satzes, dem noch ſtark der ſogenannte Alberti'ſche Baß anhaftet, iſt Takt 33 ganz zu ſtreichen ꝛc. Die Oberſtimme iſt noch im Sopranſchlüſſel und die ganze Sonate, offenbar als Dedication beſtimmt, wahrhaft kalligraphiſch ſchön geſchrieben mit andauernder Wiederholung aller ſonſt durch Abkürzungen angegebenen Notengruppen.

Einen grellen Contraſt zu dem vorangehenden kurzen, eher zu einem Drama einleitenden Largo in Nr. 18 bildet das lebensfrohe Preſto, ein Rondo mit einem jener Hauptthemas, die Haydn ſo geläufig waren. Humoriſtiſche Laune, muſikaliſcher Witz und Humor offenbaren ſich beſonders in den letzten Sätzen der Nummern 8, 12 und 20: Nr. 8 ein neckiſches Preſto mit 5mal variirtem Thema, 12 ein ſcherzoartiges Preſto voll drolligen Humors; beſonders aber 12 und in noch erhöhtem Grade 20, welches auffallend genug gegen das vorhergehende, mit veralteten Figuren und Verzierungen überladene Adagio abſticht. Dieſes Preſtiſſimo ſcheinen ſich im Haupt-, Seiten- und Durchführungsſatz, kurz überall, die ausgelaſſenſten Kobolde zum Tummelplatz ihrer übermüthigen Spiele auserſehen zu haben. Daſſelbe gehört der 5. Sonate jener Serie an, die Haydn für die von ihm hochgeſchätzten Schweſtern v. Auenbrugger, deren Beifall ihm „der allerwichtigſte" war, geſchrieben hatte (vergl. S. 173). Bemerkenswerth iſt es, daß Haydn, um die Serie zu completiren, bei der 6. Nummer zu einer längſt ſchon componirten Sonate (Nr. 3) zurückgriff und ſie alſo ſelbſt für werth genug hielt, dieſe ihn ſo nah berührende Sammlung in befriedigender Weiſe abzuſchließen.

Gleichzeitige Recenſionen über Haydn's Sonaten finden ſich nur ſehr wenige vor. Über die 1774 erſchienenen 6 Sonaten (4—6 und 1—3 der Sonaten mit Violine) leſen wir:

„Wir können den Freunden des Klaviers obige Sonaten als sehr angenehme und unterhaltende Stücke empfehlen. Die starke und originelle Laune, die in des Verfassers neuen Quattros und Quintettos herrscht, findet man hier nicht, aber sehr viel angenehme Laune und unterhaltenden Witz.“[8]

Über die Sonate Nr. 15, die erst 1805 erschien:

„Diese Sonate erscheint wirklich zum erstenmal im Publikum, sie ist aber wahrscheinlich aus sehr früher Zeit dieses Meisters, und vielleicht als Gelegenheitsstück für Jemand geschrieben gewesen, der als Klavierspieler noch wenig geübt war und doch etwas von Haydn spielen wollte. Sie besteht nur aus zwey Sätzen: aus einem einfachen, singbaren Andante, wie deren mehrere in Haydns früheren Klaviersonaten stehen, und aus einem Finale, das die schönen Blüthen des heiteren Humors und dabey der tiefen Kunst, wie sie in den besten späteren Stücken dieser Art sich reich und üppig entfaltet haben, wie im kleinen Keimen, aber dem nur einigermaßen geübten Auge unverkennbar, darlegen. Wenn sonach das Werkchen wenig geübten Spielern zunächst zu empfehlen ist, hat es doch auch etwas anziehendes für ernsthaftere Kunstfreunde.“[9]

Reichardt[10], der Sonaten von Ph. Em. Bach, Georg Benda, G. W. Wolff, N. G. Gruner, J. G. Vierling und Haydn als die ihm wichtigsten unter den im vorigen Jahre (1781) erschienenen anführt rühmt an den Haydn'schen 6 Sonaten (16—20, 3) „die originelle männliche Laune“. Gerber sagt später in seinem Lexikon der Tonkünstler höchst genügsam über diese und die 2 vorhergegangenen Serien: „Diese 18 Solos sind das angenehmste, womit sich ein Klavierliebhaber unterhalten kann“.

Ausführlicher spricht sich Cramer[11] über die 3 bei Voßler in Speier als op. 37 erschienenen Sonaten (21—23) aus:

„Diese Sonaten sind in einem andern Geschmack gearbeitet, als die bisherigen dieses berühmten Mannes, sind aber nicht weniger schätzenswerth. Die erste aus G-dur ist eigentlich nur ein kurzer sehr melodischer Satz, wovon jeder Theil 8 Takte hat. Dann folgt das Minuet aus G-moll. Beide werden hierauf auf vortreffliche Art variirt. Das letzte Presto aus G-dur ist eben so bearbeitet. In den Variationen herrscht der feinste Geschmack. Die 2. Sonate aus B-dur ist ein Meisterstück in ihrer Art, so wie das letzte Allegro meiste. Die dritte aus D-dur hat auch ihren Minuet, und ist fast noch vortrefflicher als die erste variirt. Der Componist zeigt sich in diesen Variationen, die dem Instrument so gut angemessen sind, wie eine gebildete und geschmackvolle Sängerin, wenn sie ihre Arie wiederholt. Übrigens sind die Sonaten schwerer in der Ausführung als man anfangs glauben sollte. Sie erfordern die höchste Präcision und viel Delicatesse im Vortrag.“

[8] Allg. Deutsche Bibl., Bd. XXXIII., S. 158.
[9] Allg. Mus. Ztg. 1805, Bd. VII. S. 711.
[10] Musik. Kunstmagazin, 1782, II. Stück, S. 87.
[11] Magazin der Musik, Bd. II. S. 515.

In einem Hamburger Brief in denſelben Blättern (S. 317) nennt ſie ein Correſpondent „ſehr artig, aber nach meinem Bedünken zu ſchwer im Ausdruck".

Auch die letzte unſerer Sonaten, Nr. 28, bei Artaria als op. 66 erſchienen, findet ihre Feder[12]:

„So lange Haydn fortfährt, mit dem Feuer der Einbildungskraft und mit dem Genius der Originalität zu arbeiten, der in ſeinen bisherigen Tonſtücken herrſcht, ſo lange wird man auch jedes Produkt ſeiner Muſe mit Beifall im Publikum aufnehmen, und es iſt nicht zu zweifeln, daß auch dieſer einzelnen Sonate ein gleiches Glück zu theil werde da ſie in ſeiner bekannten Schreibart verfaßt iſt. Das Adagio cantabile iſt ein Muſter eines ſchönen Geſanges."

Den noch übrigen 3 Sonaten, die zu den ſchönſten zu zählen ſind, werden wir erſt in ſpäterer Zeit begegnen. —

Haydn hatte es offenbar an Anregung gefehlt, Sonaten für Clavier mit Violinbegleitung zu ſchreiben und ſelbſt bei den wenigen, die wir beſitzen, kann die untergeordnete, recht eigentlich nur begleitende Violine, wie ſchon die Bemerkung *ad libitum* beſagt, nach Belieben auch wegbleiben, daher dieſe Sonaten in alten Ausgaben auch einzeln erſchienen ſind. Von den bekannten 8 Nummern dieſer Gattung haben für uns nur die erſten 5 Gültigkeit.[1] Sie dienen ſämmtlich dem Lehrzweck oder der leichten Unterhaltung für Dilettanten. Die Nummern 1—3 bilden die Ergänzung der im Jahre 1774 erſchienenen Serie (ſiehe S. 311). In dieſen und in Nr. 4 ſind die erſten Sätze klar und durchſichtig und für angehende Spieler eine lohnende Vorbereitung zu ſchwereren Aufgaben. Nr. 1 hat als 2. Satz ein kurzes mit Verzierungen umkränſeltes Larghetto, das zu einem Tempo di Menuetto überleitet. In Nr. 2 (zweiſätzig) ſteht daſſelbe im Canon der Octav; in Nr. 3 ſind Menuett und Trio *al rovescio* d. h. vor- und rückwärts zu ſpielen. Das ſich anſchließende kurze Finale gleicht dem Schnörkel, den der launige Schreiber ſeiner Schrift anhängt. Nr. 4, das auch nach As transponirt erſchien, hat als Mittelſatz zwei Menuette und beide ohne Trio. Ein heiteres, belebtes Rondo, faſt durchwegs auf die Zweiſtimmigkeit ange-

12 Muſikal. Correſp. d. teutſchen Filarmoniſchen Geſellſchaft. 1792. Nr. 25. S. 195.

1 Nr. 6, C-dur, iſt ein in verſchiedener Form erſchienenes Divertimento (vergl. Bd. I. S. 321). Nr. 7 und 8 ſind urſprünglich 2 Streichquartette aus dem J. 1799 (Men. u. Trio ſind weggelaſſen).

wiesen, beschließt die Sonate. Nr. 5, dessen erstes Motiv an das Quartett Nr. 32 erinnert, erschien wohl nach 1790, gehört aber vermuthlich einer früheren Zeit an. Beide Sätze sind frisch und interessant, im 2. Satz ist vor dem Schlusse der Gang zum Haltpunkt zu beachten, ein Zug sehnsüchtigen Verlangens, wie er in ähnlicher Weise öfters in den langsamen Sätzen der Symphonien vorkommt. —

Die Trio's, oder wie Haydn sie nennt Sonaten für Clavier, Violine und Violoncell fallen, einige frühe abgerechnet, erst in die 80er und, fast die Hälfte und zwar die interessantesten, in die 90er Jahre. Haydn löste somit Mozart gleichsam hier ab, dessen letzte Trio's in den Jahren 1783—88 entstanden sind. Offenbar waren es auch hier mehr äußere Gründe, Schüler, Dilettanten, Verleger-Aufträge, die Haydn veranlaßten, diese Musikgattung nach langer Pause wieder zu pflegen. Die Trio's haben die wesentlichen Bestandtheile der Sonate, die Zahl der Sätze variirt zwischen 2 und 3; das Clavier ist reich bedacht, die Violine weniger; das Cello hat im Clavierbaß seinen Wegweiser, und tritt nur selten aus seiner Reserve heraus, ohne sich jedoch in Schwierigkeiten einzulassen, höchstens daß es sich mitunter in die Tenorlage verliert. Wie wenig Gewicht man zu jener Zeit auf die Mitwirkung desselben legte, beweist die häufige Ankündigung der Trio's als Sonaten für Clavier „mit Begleitung einer Violine". Auch in den Geschäftsbriefen zwischen Haydn und Artaria ist diese leicht irreführende Bezeichnung oft gebraucht. Am auffallendsten ist das Cello in den Variationen zurückgesetzt, die alle nur dem Clavier oder der Violine zufallen. Die Trio's werden in aufsteigender Linie nicht immer auch anziehender; es stehen z. B. die letzten 4 gegen manche der vorhergehenden, wenn auch nicht an technischer Arbeit, so doch an geistigem Inhalt zurück.

Die laufende Reihenfolge der vorliegenden 17 Trio's[1] beginnt mit 4 Nummern, die einer früheren Zeit angehören. Nr. 1 G-moll wurde schon besprochen (siehe I. S. 353). Nr. 2 und 3 hat Haydn im Jahre 1803 selbst als „aus frühester Zeit" stammend bestätigt. Sie sind beide dreisätzig und stehn an innerem Werth dem ersten Trio bedeutend nach, in Nr. 2 überrascht im 2. Theil des

[1] Ein Trio in B, dreisätzig, in Breitkopf's Kataleg von 1769 angezeigt und von Haydn auch anerkannt, ist in keiner Sammlung erschienen.

ersten Satzes das zum Haltpunkt auf der Dominant hinleitende Recitativ-Solo. Auch in dem lebhaften Rondo, zu dem ein kurzes, im Volkston gehaltenes Andante hinüberleitet, ist ein ähnlicher Gang. In Nr. 3 folgt das Allegro erst als 2. Satz, dem sich ein nicht minder populär gehaltenes kurzes Finale anschließt. Diese beiden und das nächste Trio, C-dur Nr. 4, schickte Haydn im Nov. 1784 an Forster in London auf Bestellung, wo er dann, durch die Zeit gedrängt, nicht nur seine älteren Sachen, sondern auch eine Arbeit seines Bruders Michael, eben dieses Trio Nr. 4, zu Hülfe nahm, das er im Jahre 1803 als von diesem componirt bestätigte. Von den beiden letzten Sätzen mag dies gelten, weniger vom ersten Satz, dem Haydn vielleicht nachgeholfen hat.[2] Mit Nr. 5 (Seitenzahl Nr. 1)[3] hat Haydn ebenfalls seinen Vorrath geplündert, da er mit diesem eine 2. Serie an Forster im Oct. 1785 ergänzte (Nr. 5 und 6 gehören dazu). Ursprünglich ist diese Nummer ein Divertimento für Clavier mit Begleitung von Baryton und 2 Violinen (vergl. S. 43), dann umgearbeitet für 2 Violinen und Baß und endlich in die jetzige Gestalt. Es ist wohl die schwächste dieser Nummern, denen das erste Trio G-moll ein beachtenswerther Vorläufer war. Erst mit Nr 2 stehen wir auf wirklich festem Boden; 2—4 bilden eine Serie, die für die Gräfin Biczay geschrieben war (S. 221). Hier zeigt schon alles reiche Erfindung und die trefflichste thematische Arbeit; auch der Violinpart ist reicher und mag wohl Haydn, seiner hohen Schülerin zu Ehren, bei der Ausführung selbst zugegriffen haben. Nur das mittlere Trio in D, Nr. 3, hat 3 Sätze, der letzte ein breit angelegtes Rondo mit frischem Thema, von einem Mittelsatz in Moll mit Benutzung des Hauptmotivs wirksam unterbrochen; zu beachten ist das sinnige Einleiten vom Mittel- in den Hauptsatz. Von den ersten Sätzen zeichnet sich Nr. 2 durch besonders frischen Zug, knappe Form und geistreiche Benutzung der Motive aus. Nr. 3 ergeht sich in Variationen, bei denen auch die Violine nicht leer ausgeht. Nr. 4 in B ist von wahrhaft kerniger Natur; Nr. 2 und 4 schließen mit Menuett-

2 In gleicher Weise hat er auch ein Streichquartett, C-dur $^3/_4$, zuerst bei André als op. 88, in neuester Zeit von Nieter-Biedermann aufgelegt in London durch öffentliche Aufführung bekannt gemacht.

3 Von hier an ist stets auf die Seitennummer verwiesen, die auch im Haupttext beibehalten ist.

Tempo, beide mit eingeschaltetem Mollsatz, in Nr. 2 mit schönem Gesang für die Violine, Nr. 4 mit Benutzung des Hauptthemas; das mittlere Trio Nr. 3 hat als Mittelsatz ein von Figuren leicht umspieltes Andante, das in den Schlußsatz überleitet. Daß diese 3 Trio's auch für Streichinstrumente gedruckt erschienen, wurde schon bemerkt (S. 221). Die Trio's 5 und 6 erschienen zusammen mit Nr. 1 bei Hummel als op. 27; Nr. 6 auch einzeln bei Hoffmeister in Wien.[1] Beide sind wieder zweisätzig; Nr. 5 hat einen kurz gehaltenen ersten Satz, der nur auf einem gehaltvollen Gesang beruht, an dem sich nicht nur die Violine, sondern diesmal auch das Cello betheiligt. Dagegen ist der 2. Satz um so länger — ein von hellem Sonnenschein erwärmtes Vivace, in dem alles zu einem unlösbaren Ganzen ineinander gefügt ist. Nr. 6, Es-dur ist wiederum zweisätzig. Den energischen Charakter des ersten Satzes kündigt schon sein peremptorisch wie in Granit gemeißeltes Grundmotiv an, auf dem der ganze stramm gehaltene Satz wie auf Felsen aufgebaut ist. Ihm ebenbürtig zur Seite und doch von ganz verschiedenem Charakter steht das Rondo; man glaubt einen Weiher mit in der Sonnenwärme lustig sich tummelnden Fischen vor sich zu haben. Welch' gesunde erfrischende Kraft in diesen beiden Sätzen! Wie herrlich in der Anordnung, wie scharf die Grenzen; wie kunstvoll in den Einzelheiten, die so harmlos auftreten, daß der Laie ihrer kaum gewahr wird. Unter den sehr wenigen gleichzeitigen Urtheilen über die Trio's überhaupt findet sich folgendes über die oben erwähnte bei Hummel erschienene Serie (5. 1. 6.) in Cramer's Magazin der Musik (1787. S. 1310):

„Diese Sonaten behaupten unter seinen (Haydn's) Sachen eine der ersten Stufen. Das Anfangs-Adagio der ersten, A-dur (5), hat einen unnennbaren Reiz und contrastirt sehr angenehm mit dem darauf folgenden Vivace. In dem Allegro der zweiten in F-dur (1) überrascht die Verkürzung des Rhythmus im 6. Tact den Zuhörer, manchen vielleicht zu unerwartet. Das Thema des Final-Adagio mit 4 Veränderungen wird durch die Ausdehnung des Rhythmus im 7. Tact sehr original. Die schönste Sonate unter diesen schönen ist indessen die dritte, Es-dur (6), worin Haydn's Genius im Fluge den höchsten Schwung nimmt. Sie ist auch schwerer zu spielen als die vorigen."

Die Nummern 7—9 bilden wieder eine Serie, die bei Artaria erschien; nur das mittlere Trio (8) hat 3 Sätze. Der erste

[1] Alle gleichzeitig an 3 verschiedenen Orten: Förster, Hummel, Hoffmeister, später auch Artaria.

Satz von Nr. 17 ist ein viermal, abwechselnd in Dur und Moll von Clavier oder Violine variirtes Andante, das ohne eigentliche Änderung als Trauermarsch zu verwenden wäre, nimmt man dazu die erste Variation in Dur, so hat man zugleich das gewünschte Trio. Es ist jene dritte Sonate „welche ich also schreibt Haydn an Artaria nach ihrem Geschmack mit Variazionen ganz neu verfertigte". Den Variationen folgt ein ziemlich ausgedehnter Schlußsatz, vorwiegend für den Schulzweck berechnet. Dasselbe gilt auch von Nr. 8 mit einem tüchtig durchgearbeiteten Vordersatz, einem vielverzierten Andante und einem weit ausgesponnenen Rondo. Mannigfache Anregung bietet dagegen Nr. 9 in beiden Sätzen durch Erfindung, harmonischen Reichthum und interessante Durchführung. Im ersten Satz begegnen wir in beiden Theilen vor dem Schlusse (wie so oft bei Mozart) einem neuen Thema mit einfach populärem Anklang. Wie wir früher sahen (S. 236) drängte Haydn, alle 3 Trio's „baldmöglichst zum Stich zu befördern, weil schon viele mit schmerzen darauf warten". In der Allgemeinen deutschen Bibliothek[5] heißt es über diese Serie:

„Seit langer Zeit sind uns keine Sonaten vorgekommen, welche diesen denen den Vorzug streitig machen könnten. Sie zeichnen sich insgesammt durch des Verfassers bekannte Originalität äußerst vortheilhaft aus. Die Bearbeitung ist trefflich, und in einer größtentheils ernsthaften Manier. Besonders hat Herr Haydn in dem S. 26 befindlichen Zwischensatz aus C-dur gezeigt, wie anziehend ein gemeines Thema durch meisterhafte Ausführung werden könne. Mehr der häufigen Ausweichungen in entfernte Töne — wobei öfters viele, und zum Theil doppelte Versetzungszeichen vorkommen — als eigentlich schwerer und große Fertigkeit voraussetzender Passagen wegen, erfordern diese Sonaten einen nicht ungeübten Spieler. Sollte man sie aber auch nicht sogleich ohne Anstoß vom Blatte spielen können, so wird doch die Mühe sehr reichlich belohnt. Denn, in allen Stimmen nett, und mit dem gehörigen Ausdruck vorgetragen, gewähren sie das höchste Vergnügen, welches diese Art von Musik verschaffen kann."

Die Musikal. Real-Zeitung (1789, Nr. 36, S. 280) begleitet die Ankündigung des Trios in folgenden Zeilen:

„Die originelle Schreibart des Herrn Verfassers, seine schönen Modulationen und sein Reichthum an Gedanken sind bereits allzubekannt, als daß wir nöthig hätten, zur Empfehlung der angezeigten Tonstücke etwas weiter zu sagen. Weder die Hauptstimme, noch die begleitenden Stimmen sind mit solchen Schwierigkeiten verbunden, daß diese Sonaten vorzüglich geübte Spieler erforderten. Die Violinstimme übersteigt nur einmal im Andante der letzten resp. zweiten Sonate das dreigestrichene c und selbst diese dem Ungeübteren schwer dünkende Stelle fällt sehr gut in die Hand."

[5] Band CXVII, Stück 1, 1799, S. 31

Die nun folgenden Trios erschienen jedes einzeln. Nr. 10 in As-dur bietet viel anregendes. Im ersten Satz, 2. Theil, sind interessante, kühne Harmoniefolgen und Wendungen, vermittelst enharmonischer Verwechselung greift Haydn zur Kreuz-Tonart und kehrt nach längerem Verweilen mit gleichem Kunstgriff ins alte Geleise zurück. Der langsame Mittelsatz bietet der Violine einen feierlichen, getragenen Gesang, der dann in Moll und mit reichem Figurenschmuck vom Clavier übernommen wird, worauf der vordere Theil wiederkehrt und nach Dis als Dominant zusteuert und mittelst enharmonischen Rückes dann das Rondo in As mit munterem Thema in reicher Abwechselung eintritt. Haydn ließ sich diese Sonate sammt der später erwähnten Fantasie „auf klein Postpapier" copirt, durch seine Freundin v. Genzinger nach England schicken „weil solche in London noch nicht gestochen sind. Allein Ihro Gnaden müssen die Gewogenheit haben, Herrn Artaria nichts davon zu melden, sonst kommt er mir mit dem Verkauf zuvor". — In den letzten 3 Trios (11—13) ist die Violine nach Belieben durch die Flöte zu ersetzen; sie verfolgen vorwiegend instructive Richtung, sind musikalisch weniger anziehend und bieten keine neuen Momente. Nr. 11 ist frisch gehalten[6]; in Nr. 12 ist im letzten Satz gegen Schluß ein neckisches Hinüberleiten zum Thema; in Nr. 13 streift das Menuett-Tempo hart an die Polonaise. Eines dieser Trios sendete Haydn im Juni 1790 von Esterhaz aus seiner Freundin im Schottenhof. Er schreibt: „Ich erdreiste mir, Euer Gnaden eine ganz neue Claviersonate mit einer Flöte oder Violine begleitet, nicht als etwas sonderbares sondern nur im Fall der äußersten Langeweile als das allermindeste einzuschicken. Nur bitte ich, dieselbe baldigst abschreiben zu lassen und mir wieder zurück zu senden". —

Die zahlreichen Clavierconcerte und Concertinos, über die schon gesprochen wurde (I. 353), ergänzen sich nur noch durch 3 Nummern (1. 2. 3.), von welchen nur das letzte einen wesentlichen Fortschritt zeigt, dennoch steht auch dieses gegen Mozart zurück, gegen jene feinfühlige Art und Weise, mit welcher dieser durch die Verbindung des reicher ausgestatteten Orchesters

[6] Gerber erwähnt, daß man in diesem Trio der eigenen Durchführung der Figuren und einer gewissen Härte halber Michael Haydn als den Componisten angewähnte. (Neues hist.-biogr. Lexikon der Tonkünstler. Bd. II. S. 585.)

mit dem Soloinſtrument ein vollſtändig Neues ſchuf und auch hier ſo herrlich daſteht.[1] Das jüngere Concert in F (Nr. 1), 1771 bei Le Duc in Paris als »*Troisième concerto pour le clavecin ou Piano-Forte*« erſchienen, bietet in keinem der 3 Sätze weder in Erfindung, Paſſagen, noch im begleitenden Orcheſter ein beſonderes Intereſſe und diente vermuthlich einem fingerfertigen Spieler (denn es wimmelt von veralteten Figuren aller Art) als Paradeſtück. Das letzte Concert in D (Nr. 3) iſt das einzige, das ſich bis auf unſere Tage erhalten hat (S. 205)[2] und verdankt dies doch nur ſeinem feurigen Schlußſatz. Das Orcheſter iſt hier reicher ausgeſtattet, hat volle Tutti und unterſtützt die Soloſtimme in discreter Weiſe. Der erſte Satz iſt friſch und glatt gehalten, ſtellt aber an den Soliſten ſehr beſcheidene Anforderungen. Der langſame Mittelſatz iſt ein einfacher von leichtem Figurenſchmuck umrankter Geſang. Dem Hereinſtürmen einer kecken Banda vergleichbar tritt nun das Finale auf, ein von Lebenskraft überſchäumender Rondoſatz mit ungariſchem Accent. Haydn konnte es nicht ſchwer fallen, deſſen packende Gewalt wiederzugeben; hatte er doch Gelegenheit genug, die feurigen Vertreter jener charakteriſtiſchen Landesmuſik in ihrer Urwüchſigkeit kennen zu lernen. Mit fieberhafter Haſt ſpringt denn auch das Hauptmotiv von Stufe zu Stufe, oft hart nebeneinander ohne irgendwelche Vermittlung und nur momentan verdrängt durch ein zweites Thema, das ſich mit Sporengeklirre ankündigt. Das Orcheſter hält ſich in dieſem Satze ſehr reſervirt, nur einzelnen Stellen mehr Farbe verleihend.

Ein Heft Cadenzen in Manuſcript, angeblich von Haydn's Compoſition, befindet ſich im Archiv der Geſellſchaft der Muſikfreunde zu Wien. Der Katalog von S. A. Steiner (1823) nennt auch ein Heft Cadenzen von Haydn, Kozeluch, Mozart ꝛc. Bei J. Cappi erſchien ferner: *Musique caractéristique ou collection de Préludes et Cadences pour le Clavecin ou Piano-Forte, composées dans le style de Haydn, Mozart, Kozeluch, Sterkel et Vanhal, par Muzio Clementi.* —

1 Vergl. Jahn's Mozart, Bd. II. S. 163.

2 Es erſchien ſogar in mehreren neuen Auflagen. Bei Andrè mit 2 Cadenzen von H. Henkel; bei Nieter-Biedermann in Auflagſtimmen und vierhändig von F. Wüllner.

Die kleineren Clavierſtücke beginnen mit den im Jahre 1771 erſchienenen Variationen in Es (Nr. 1)[1] über ein Original-Thema (auch als Favorit-Menuett bezeichnet). Sämmtliche 12 Variationen in leicht gehaltenem Arabeskenſpiel haben dieſelbe Ton- und Taktart und erfüllen ihren inſtructiven Zweck, den auch die vierhändigen Variationen (Nr. 2) verfolgen. Dieſelben erſchienen zuerſt geſtochen unter dem ſchon angegebenen Titel (S. 87) bei Guſ. Schmitt in Amſterdam. Es ſind 7 Variationen in gleicher Tonart; die Spieler ſind wechſelweiſe beſchäftigt; ein längeres Tempo di Menuetto macht den Beſchluß. Die Anzeige dieſer Variationen finden wir in Cramer's Magazin der Muſik (1783, S. 72) mit der Bemerkung begleitet:

„Da unter den jetzigen Modeſtücken in der Muſik auch die für 2 Perſonen an einem Clavier gehören und von vielen mehr und weniger bekannten und berühmten Meiſtern jetzt welche componirt, und von Muſikfreunden geſucht werden, ſo wird dieſes Werk denſelben auch willkommen ſeyn, da es angenehm und für 2 Freunde unterhaltend iſt, ſich zu gleicher Zeit und an einem Inſtrument zu vergnügen."

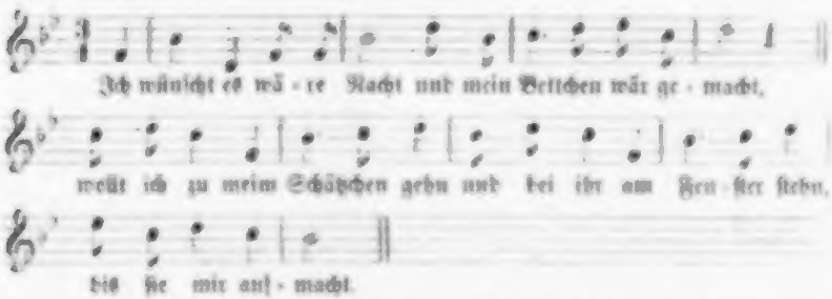
Faſt zu gleicher Zeit mit Haydn hatten in London auch J. C. Bach und Dr. Burney nach dem Vorgange Mozart's, der als Knabe in London 1765 „ſein erſtes Stück für vier Hände componirte" und mit ſeiner Schweſter ſich auch im Vierhändigſpielen öffentlich hören ließ, Duette geſchrieben.[2]

Im März 1789 bietet Haydn ſeinem Verleger Artaria „ein ganz neues Cappriccio" an, das er, wie wir geſehen (S. 236) „bei launigter Stunde" ſchrieb und gewiſſermaßen ſelbſt kritiſirt und damit angiebt, wie er es betrachtet wiſſen will. Es iſt inſofern ein wirkliches Capriccio, als es ſich anſcheinend regellos weder an einen Plan noch an eine übliche Form bindet, ohne aber eine Grundempfindung vermiſſen zu laſſen. Die launenhafte Willkür beſteht hier darin, daß ein- und derſelbe Gedanke feſtgehalten iſt. Er erſcheint in der Rondoform bald in der Oberbald in der Unterſtimme, in Dur und Moll und in verſchiedenen Tonarten und immer mit neuer Gegenſtimme und neuen Motiven

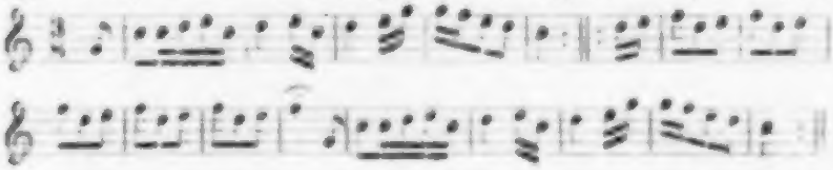
1 Über die früheren Variationen in A ſiehe Bd. I, S. 352.

2 Pohl, Mozart in London, S. 135. Haydn hat einige ſehr frühe Kleinigkeiten abgerechnet keine weiteren vierhändigen Stücke geſchrieben. Die hie und da angekündigten „Sonaten" unter verſchiedenen Opuszahlen ſind nur arrangirte Symphonien.

als Zwischentheilen, einmal mit frappanten Accordfolgen verbunden, bis er nach einem Halt auf dem verminderten Dominant-Septimenaccord der Haupttonart in eine Art Coda ausläuft. Gerber[3] bemerkt bei diesem Capriccio — „auf das Volkslied: Ich wollt' es wär Nacht ꝛc." Nun findet man in Ludwig Erk's „Deutscher Liederhort" S. 224 unter dem Titel „Liebeszwist" mit der Bemerkung: „Vielfach mündlich, aus dem Brandenburgischen, aus Schlesien und dem Hessen-Darmstädtischen" folgende Melodie, die aber, wie hier ersichtlich, nur in Umwandlungen zu Haydn's Kenntniß gelangt sein konnte:



Dagegen machte mich mein Freund Rottebohm auf eine Stelle in Mozart's *Galimathias musicum* (1766 im Haag comp.), aufmerksam, nach welcher also die von Haydn benutzte Melodie mit ihrer eigenthümlich rhythmischen Gliederung von 5 und 6 Takten längst schon durch Druck oder sonstige Überlieferung bekannt sein mußte.



Weitaus überboten wird das interessante Capriccio durch die erwähnte (S. 236) gleichzeitig entstandene Fantasia (Nr. 4). Diese zwei Bezeichnungen sind in der Praxis ziemlich willkürlich. Prätorius[4] nennt sie gleichbedeutend, andere geben verschiedene Unterscheidungszeichen an; beide haben jedenfalls das gemein, daß sie einer bestimmt ausgeprägten Form entbehren, ohne aber deshalb in Regellosigkeit zu verfallen. Wir haben Phantasien von Seb. und Ph. Em. Bach, Mozart, Beethoven, Schubert und jede hat

3 Neues hist.-biogr. Lexikon d. Tonkunst II S. 582.
4 Syntagma. III. part. 1. S. 21.

ihre besondere Art. Bei Haydn ist sie die kunstvolle Verwerthung eines aufgegebenen Themas in freier Rondoform und diese ist ihm ganz besonders geglückt. Das Ganze gleicht einem Faschingsschwank; die einzelnen Theile des Themas tauchen in immer neuer harmonischer Wendung auf; neue Motive gesellen sich hinzu; Humor, Witz und Laune feiern ihren Festtag. Wie drollig ist das zweimalige Anhalten auf der Baßnote „so lange der Ton nachklingt“[5], und dann das Weitergleiten um einen halben Ton, und gegen Schluß das Hinaufdrängen in Octaven sammt den gefährlichen Zweiunddreißigsteln (eine zu jener Zeit in so raschem Tempo unerhörte Anforderung), obendrein fehlt es diesmal auch nicht an leicht geschürzter contrapunktischer Ausschmückung. Fürwahr: Haydn mußte sich damals in jener Stimmung befunden haben, die er selbst, wie früher erwähnt (I. 273) mit den Worten schilderte: „Man wird von einem gewissen Humor ergriffen, der sich nicht bändigen läßt“. — Das Andante in C mit 6 Variationen (Nr. 5) war das letzte Clavierstück, das Haydn vor seiner Abreise nach London componirte, und welches rechtzeitig an Artaria abzuliefern er sich schriftlich verpflichten mußte (S. 249). Alle 6 Variationen sind in gleicher Taktart und, mit Ausnahme von der fünften in C-moll, auch in gleicher Tonart und dienen gleich den früheren Variationen in Es-dur als gediegene Vorlage beim Unterricht. Sie sind, wie sie der Titel bezeichnet, »*faciles et agréables*« und haben sich als solche gleich ihren Vorgängern in immer neuen Auflagen bis auf unsere Tage bewährt.

Welche Ansprüche man in der Mitte des vorigen Jahrhunderts an die Kirchenmusik stellte, konnte Haydn als Sängerknabe in Hainburg und natürlich in reicherem Maße in der Domkirche und Hofkapelle zu Wien kennen lernen. Was er an Werken italiänischer und deutscher Componisten, eines Palotta, Caldara, Ziani, Fux, Reutter, Tuma hörte und selbst praktisch übte, mußte sich ihm tief einprägen. Als er dann nach Eisenstadt kam, fand er einen, durch die langjährige Thätigkeit Werner's fest ausgeprägten, kunstfertigen Stil vor. Das Studium dieser beiden

5 »*Tenuto intanto, finche non si sente più il suono.*«

verſchiedenen und doch wieder in Eins ſich verknüpfenden Schreibweiſen konnte nicht ohne Einfluß auf ihn bleiben. Der Richtung Werner's[1] ſpeciell, dieſes merkwürdigen Mannes, hatte er vieles zu verdanken, indem er ſeine bereits erworbenen contrapunktiſchen Kenntniſſe hier befeſtigte, wußte er ſie in ſeiner glücklich angeſtrebten freieren Schreibart derart zu verwerthen, daß ſein Name auch auf kirchlichem Gebiete raſch populär wurde.

Über Haydn als Kirchencomponiſten iſt viel geſchrieben und mehr noch nachgeſchrieben worden. Daß er nicht für die Singſtimme zu ſchreiben, überhaupt nicht einmal geſangmäßig zu denken vermochte, gilt noch heute als Glaubensſatz — von ihm, der im Geſange aufgewachſen war und ſtets die vorzüglichſten italiäniſchen Sänger um ſich hatte! Betreffs ſeiner Meſſen wird ihm weiterhin der Vorwurf gemacht, daß er ſich zu ſehr durch die Pracht des Cultus zur Verherrlichung deſſelben zu rauſchender Muſik verleiten ließ; daß er, dem inneren Drange folgend, nicht wahrhaft tief, ſondern heiter und jubelnd ſchrieb. Haydn ſelbſt ſoll zu Carpani geſagt haben: „Da mir Gott ein fröhlich' Herz gegeben hat, ſo wird er mir's ſchon verzeihen, wenn ich ihm fröhlich diene". Roſſini entgegnete den Zweiflern: „Es war ihm Ernſt, aber ſein Ernſt war eben Heiterkeit aus einem durch und durch liebenswürdigen Gemüth". — „Seine Andacht (ſagt Griesinger) war nicht von der düſteren, immer büßenden Art, ſondern heiter, ausgeſöhnt, vertrauend und in dieſem Charakter iſt auch ſeine Kirchenmuſik geſchrieben". Und in gleicher Weiſe heißt es an anderer Stelle, daß in Haydn's Meſſen eine heitere, ausgeſöhnte Andacht, eine ſanftere Wehmuth und ein beglückendes ſich bewußt werden der himmliſchen Güter herrſche. Und wiederum: „Selbſt in ſeinen Kirchencompoſitionen iſt die Freude, der Jubel des in Gott entzückten, auf Gottes Vaterhuld vertrauenden, kindlichen Herzens vortretend, wie es der eigene Geiſt ſeines Glaubens mit ſich brachte".[2] All' dieſe Urtheile deuten darauf hin,

1 Siehe Band I. S. 209 ff., 365 ff.

2 Man berückſichtige wohl, welch' verlockende, tief ſich einprägende Beiſpiele er als Sängerknabe vor ſich hatte. Die Pracht ſolcher Kirchenfeſte, — eines derſelben iſt eben deßhalb früher (Bd. I. S. 75 f.) ausführlich beſchrieben, — mußte nachhaltig auf ein junges Gemüth wirken.

3 Jos. Fröhlich in „Allg. Encyclopädie d. Wiſſenſchaften u. Künſte, herausg. v. Erſch u. Gruber".

daß Haydn's Kirchencompositionen von dem ihnen zukommenden gehörigen Standpunkte aus aufgefaßt sein wollen, den einzunehmen allerdings nicht Jedermanns Sache ist.[4] Berücksichtigt man aber Zeit, Ort und Verhältnisse, unter denen diese Werke entstanden, dann wird man in ihnen auch trotz mancher unleugbaren Schattenseiten die innere Wärme und aufrichtige Frömmigkeit, die Lebensfrische, den Ernst wo es gilt, die maßvolle Behandlung der Singstimmen, den melodischen und harmonischen Reichthum und vor allem die ungesuchte, scharf begrenzte und zielbewußte Factur, die alle Haupttheile plastisch hervortreten läßt, zu würdigen wissen und sich an ihrem künstlerischen Werth erbauen.

Fassen wir zunächst Haydn's erste **Messen** ins Auge[5], so finden wir in ihnen eine wohlvertraute Behandlung der Solo- und mehrstimmigen Sätze und des Chores. Wohl finden sich in ihnen noch veraltete, mit Coloratur verbrämte Arien, die zwei- und mehrstimmigen Soli aber sind dankbar und durch eingeflochtene strengere Schreibart interessant. Die Instrumentation ist die gewöhnliche; die Blasinstrumente sind nur selten obligat behandelt, der Streicherchor glänzend, doch nirgends den Gesang deckend. Gewisse Lieblingsgänge bei mehrstimmigen Soli kommen häufig vor, so verfehlt Haydn nie die Wirkung, wenn er bei ernsten Stellen die Stimmen vom Baß aus imitatorisch aufbaut oder ein Solo oder Duett mit dem Chore wechselt, und daß er dann auch tief und ergreifend wird, bezeugt er oft und eindringlich. Die allzu lebendig ausgestatteten Schlußsätze lassen sich wenigstens durch mäßigeres Zeitmaß, wie es Haydn selbst sich dachte, mildern.

Wir wenden uns nun den einzelnen Messen zu. Bei Nr. IV, Es-dur[6], müssen wir noch in das Jahr 1766 zurückgreifen; Haydn

4 Sehr richtig bemerkt hier Grädener, daß theils dem evangelischen Religions- und Kunstbewußtsein, anderntheils den auf Bach und Händel'sche Weise fundirten Kunstprincipien so manche Mozart'sche und Haydn'sche Messe ihre Verkennung, ja Mißachtung in diesen und jenen Kreisen, namentlich denen des Nordens zu danken hat (Carl G. P. Grädener, Ges. Aufsätze über Kunst ꝛc. S. 49).

5 Die erste Messe, Bd. I. S. 356 ff besprochen, und zwei verloren gegangene (S. 362) kommen hier als Jugendarbeiten nicht in Betracht.

6 Gesang-Partitur mit Orgel von V. Novello bei J. A. Novello, Nr. 12 der Sammlung.

ſchrieb ſie in Eiſenſtadt vor ſeiner Überſiedelung nach Eſterház.[7] Sie hat ausnahmsweiſe 2 Engliſch Horn durch 2 Oboen zu erſetzen und obligate Orgel. Es iſt eine der am wenigſt verbreiteten Meſſen Haydn's; der Grund mag wohl zunächſt in dem veralteten, concertartig behandelten Orgelpart liegen, der jedoch nicht durchgehends und nur im *Benedictus* (mit 4 Soloſtimmen) vollſtändig durchgeführt iſt.[8] Mit ähnlichem Paſſagen- und Schnörkelwerk hatte Haydn kurz zuvor den Clavierpart einer Feſtcantate (Bd. I. S. 244) ausgeſtattet. Die Behandlungsweiſe entſpricht beiläufig ſeinem im Jahre 1756 componirten großen Orgelconcert, von dem ſich noch das Autograph erhalten hat. Es iſt intereſſant zu ſehen, wie ſchon in dieſer erſten größeren Meſſe alle Keime zu ſeinen ſpäteren Ausführungen ruhen. Die melodiöſe Erfindung und thematiſche und contrapunktiſche Arbeit iſt frappant und der Ernſt den entſcheidenden Momenten angemeſſen. Haydn hatte tüchtige Soliſten und ſo finden wir ſie hier auch reichlich beſchäftigt, aber was ſie an Verzierungen zu ſingen haben, huldigt häufig noch dem Geſchmack jener Zeit. Auch der Chor will ſich oft nur ſchwer den, faſt möchte man glauben, erſt ſpäter untergelegten Worten fügen, ſo namentlich im *Dona nobis*. Zu den anziehendſten Sätzen gehören das feierliche *Kyrie*, das zarte *Gratias*, einzelnes im *Credo*, das wie in Weihrauch eingehüllte *Sanctus*, *Agnus Dei* (Quartett-Solo) und die kurzen fugirten Schlüſſe des *Gloria* und *Credo*. Leider iſt der Ausgang der Meſſe ein höchſt bedenklicher: ein *Dona nobis*, in dem die Stimmen im $^6/_8$-Takt im Preſto (!) in athemloſer Haſt zum Schluſſe drängen!

Zwei Aufführungen in Leipzig im Jahre 1809 und 1816 (letztere unter Schicht) fanden eine merkwürdig günſtige Aufnahme. Die Meſſe wird hier als „eine ſeiner edelſten, gehaltvollſten, andächtigſten Kirchenſtücke" und einzelne Stücke als „zu dem Schönſten was Haydn für die Kirche geliefert hat" geſchildert![9] Der

7 Vergl. S. 18. Die fehlerhafte Abſchrift des Titels nach dem Autograph *Missa Cellensis* (Mariazell ſtatt *solemnis*, ließ O. Jahn vermuthen, daß Haydn das *Kyrie* zu ſeiner Mariazeller-Meſſe verwendet habe.

8 Auch bei Mozart findet ſich eine derartige Meſſe (Köchel, Nr. 259).

9 Allg. Mus. Ztg. 1809, S. 459. Unrichtig iſt die Angabe, daß die Meſſe (nach der Original-Partitur aufgeführt nur mit Baſſet- und Waldhörnern beſetzt ſei.

zweite Bericht[10] nennt die Messe ebenfalls „ganz gewiß eine seiner schönsten, würdigsten und andächtigsten Compositionen: vornämlich gehört der 2. Theil, vom *Credo* an, unter die dem Referenten allerwerthesten Werke dieses Fachs aus neuer Zeit".

Nr. V G-dur, aus dem Jahre 1772, in Haydn's Entwurf-Katalog richtig (mit *St. Nicolai*), im Hauptkatalog aber mit *St. Josephi* bezeichnet[11], hat den großen Vorzug leichter Ausführbarkeit bei kleiner Besetzung (2 Ob., 2 Hörner)[12], mäßiger Ausdehnung und dankbarer Soli. Sie hat in vielen Theilen einen lieblichen, einschmeichelnden Charakter, so im *Kyrie*, *Gratias* (Sopransolo), *Benedictus* (Soloquartett) und alles ist sehr sangbar. Dem Texte entspricht der Charakter der Musik allerdings nicht immer. Ernstere Sätze sind das *Et incarnatus est* (Tenorsolo), *Sanctus* und *Agnus Dei*; *Kyrie* und *Gloria* schließen mit kurzen Fugen. Im *Credo* sehen wir die vier Singstimmen gleichzeitig verschiedenen Text singend, ein Auskunftsmittel, den Satz musikalisch zu kürzen, wobei wenigstens die Grundstimmung des Ganzen gewahrt blieb. Wir finden dies bei Haydn öfters, so auch in der 6. und 8. Messe, in der 6. auch im Gloria. Zum *Dona nobis* ist das *Kyrie*, aber ohne die Fuge benutzt und hat die Messe somit wenigstens einen ruhigen Abschluß wie z. B. in Schubert's As- und Beethoven's C-Messe. Es spricht sich in dieser sogenannten „Sechsviertel-Messe" so recht der fromme, kindlich gläubige Sinn Haydn's aus. Im Vergleich zu der früheren bietet sie schon manche Eigenthümlichkeiten, wenn auch im Ganzen die Behandlungsweise und Auffassung ihrer Zeit angehört.

Nr. VI. B-dur, ist gleich Mozart's herrlicher F-Messe (Köchel, Nr. 192) nur für 2 Violinen und den für die Orgel bezeichneten Baß geschrieben.[13] Diese bescheidene Besetzung und die sichere, knappe Form läßt vermuthen, daß sie Haydn etwa für eine kleine Dorfkirche schrieb, wo gelegentlich einmal die Mitglieder der fürstlichen Kapelle die Ausführung übernahmen. Das Übereinander-

10 Allg. Mus. Ztg. 1816. Nr. 17.

11 Vergl. S. 59. Part., Orchester- und Singstimmen bei Simrock; Gesang-Part. mit Orgel Novello Nr. 7.

12 Seyfried hatte diese Messe zu einer Aufführung in der Peterskirche in Wien in ganz ungehöriger lärmender Weise durch Zusatz von Trompeten und Pauken entstellt.

13 Vergl. S. 86. Sie erschien nur bei Novello Nr. 8.

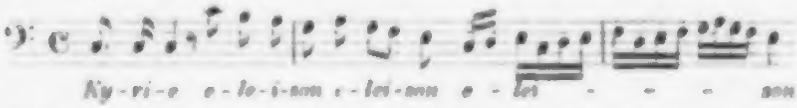
ſtellen des Textes im *Gloria* und *Credo* finden wir, wie früher geſagt, auch hier; erſteres iſt dadurch mit nur 31 Takten abgethan[14]; die homophone Satzweiſe herrſcht hier vor. Beim *Credo* macht nur der langſame Mittelſatz (*Et incarnatus est*) eine Ausnahme — ein gehaltvoller, würdiger Theil ohne zu düſtere Färbung. Beim *Crucifixus* ſteigt der Baß äußerſt wirkungsvoll chromatiſch abwärts in intereſſantem Accordwechſel. Beim Wiedereintritt des Allegro (*Et resurrexit*) nimmt die Violine das Anfangsmotiv des *Gloria* auf und beim *Et vitam venturi saeculi* wird der ganze Schlußſatz des *Gloria* den Worten des *Credo* angepaßt. Dem *Sanctus* ſchließt ſich diesmal das *Osanna* in ſinniger, dem feierlichen Moment entſprechender Weiſe an. Das *Benedictus* iſt ein fromm erdachtes Sopranſolo (das einzige Solo in der Meſſe), leicht begleitet von Violinen und Baß. Die Orgel iſt hier das einzige Mal obligat behandelt, tritt aber außer dem Vorſpiel nur in den Zwiſchenſätzen der Geſangſtimme hervor. Es iſt wieder jene veraltete, verzierte Manier, wie in der Es-Meſſe, doch in milderer Form. Der Eindruck, den dieſe Verbindung der Orgel mit der Knabenſtimme erzielt[15], (denn nur eine ſolche bringt hier die rechte Wirkung hervor) erinnert etwa an jene lichtumfloſſenen Heiligenbilder, die in ihrer Art aufgefaßt ſein wollen. Das tief empfundene *Agnus Dei* iſt die Krone dieſer „Kleinen Orgelmeſſe". Ernſt und gemeſſen beginnen die Bäſſe mit dem flehentlichen ſchmerzerfüllten Anruf des *Agnus Dei*, dann in G-moll und C-moll wiederholt, dem ſich jedesmal der Chor anſchließt mit *Qui tollis peccata mundi, miserere nobis*. Beim drittenmal folgt die Bitte um Frieden, das *Dona nobis pacem*, zuerſt vom Tenor angeſtimmt. Wie von Zweifeln geängſtigt ruft dann noch zweimal der volle Chor ein lautes *Agnus Dei!* dann leiſe die Bitte wiederholend, bis endlich die letzten Stimmen im Gefühl der Ergebung und Zuverſicht im letzten *dona — pacem* erſterben. Haydn hat hier glänzend bewieſen, wie würdig ſich die beiden Theile des letzten Satzes zu einem einheitlichen Ganzen

14 Über die Neugeſtaltung dieſes *Gloria* durch Haydn's Bruder, Michael, ſiehe S. 87.

15 Hofkapellmeiſter Eybler in Wien ließ ſich wohl nur durch den momentanen Mangel eines verläßlichen Sängerknaben verleiten, das *Benedictus* für vierſtimmigen Chor zu arrangiren, wodurch der ganze Reiz der hier beabſichtigten kindlichen Naivität verloren geht.

verſchmelzen laſſen. Die ganze Meſſe aber iſt an ſich ein ſo koſtbares Juwel[16], daß man verſucht wäre, als Zeit ihrer Entſtehung eine viel ſpätere Periode zu muthmaßen und um ſo mehr, da eine von Elßler gefertigte Partitur den Datum 9. 7ber 795 trägt. Eines beſſern aber, wenn auch nicht vollſtändig, belehren uns die geſchriebenen Auflagſtimmen im Stift Göttweig, nach welchen die Meſſe am 19. April 1778 zum erſtenmale aufgeführt und dann oft wiederholt wurde (ſiehe S. 86).

Nr. VII, C-dur, die reich beſetzte ſogenannte „Cäcilienmeſſe" iſt auch Haydn's längſte[17]. In keiner ſeiner ſpäteren Meſſen hat er ſich derart ausgebreitet; eine Maſſe Material liegt hier vor, hinreichend für mehrere Werke. Wie dies ſpäter namentlich Cherubini gethan, hat auch Haydn die erſten Abſchnitte der Meſſe zu umfangreichen, ſelbſtſtändigen Sätzen ausgearbeitet. Bei Herausgabe der Partitur hat man es daher vorgezogen, Kürzungen vorzunehmen; dieſelben betreffen jedoch nur ganze Abſätze des *Kyrie* und *Gloria*. Schon das *Kyrie* (236 Takte) hat Haydn nach kurzer Einleitung in 3 ſelbſtſtändige Sätze getheilt. Hier wurde das rauſchende Allegro auf die Worte *Kyrie eleison* entfernt und folgt nun unmittelbar nach der Einleitung das mild gehaltene *Christe eleison* (Tenorſolo und Chor, A-moll $^3/_4$)[18] und die kräftige Schlußfuge:

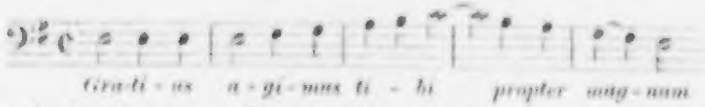


welche noch heutzutage mit untergelegtem Text (*Dominus surrexit*) als Graduale benutzt wird. Das aus 7 Sätzen beſtehende übermäßig ausgedehnte *Gloria* (821 Takte!) wurde um die Hälfte in der Art zuſammengedrängt, daß man die ſelbſtſtändigen Theile, *Laudamus te* (ein aufdringliches Coloratur-Sopranſolo mit veralteten Violinfiguren), *Gratias* (Chor, eine hübſche, ruhig gehaltene Fuge, die ſich ſehr gut als Offertorium verwerthen ließe):

16 In ſeiner Art etwa an die Seite der kleinen B-Meſſe von Mozart (Köchel 275) zu ſtellen.

17 Vergl. S. 191. Partitur Breitkopf & Härtel Nr. 5. Geſang-Part. mit Orgel nach dieſer Partitur, Novello Nr. 5.

18 Bei den ohnedies ſeltenen Aufführungen wird das *Kyrie* auch noch weiterhin durch Weglaſſung des ganzen *Christe eleison* gekürzt.



und *Domine Deus* (Terzett, C-dur ³/₄ für Alt, Tenor und Baß) ausschied und den dadurch entfallenen Text, so gut es eben ging, in die erste Abtheilung des *Gloria* (die ursprünglich nur bis *Et in terra pax hominibus* reichte) unterbrachte. Das nun folgende *Qui tollis*[19], wie auch die Schlußfuge, zeichnet sich durch ernste Haltung aus. Merkwürdigerweise nimmt das gefürchtete *Credo* an Umfang nicht die Hälfte des ursprünglichen *Gloria* ein. Hier überrascht ein hübscher Zug: der zwischen den Chorsätzen immer und in stets veränderter Phrase wiederkehrende *Credo*-Ausruf des Sopransolo[20]. Von ergreifender Wirkung ist das *Et incarnatus est* (Largo, C-moll), ein nur von den Streichinstrumenten in charakteristischer Weise begleitetes Tenorsolo; beim *Crucifixus* übernehmen dann Alt und Baß das Solo. Eine klare, bündige Fuge beschließt das interessante *Credo*. Dem feierlichen *Sanctus* folgt das weich gehaltene *Benedictus*, diesmal in Moll und mit Fagottsolo; längere Instrumentalsätze verbinden hier die würdig gehaltenen Soli (zu 3 Stimmen) und Tutti. Angemessener Ernst spricht auch aus dem *Agnus Dei* (Largo, A-moll), ein Baßsolo, das noch die Worte *Dona nobis pacem* aufnimmt. Unmittelbar folgt dann die glänzende Schlußfuge und auch hier wie in der 1. Messe fordern die Stimmen in lebhaftestem Tempo (Presto) gebieterisch den Frieden und schleudern sogar gegen Ende mitten in den Wirbel noch ein *Agnus Dei!* hinein!

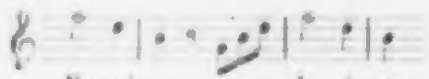
Nr. VIII, C-dur, die sogenannte „Mariazellermesse"[21] bildet gewissermaßen den Übergang zu den bedeutenderen großen Messen, obwohl zu diesen hin ein Zwischenraum von 14 Jahren liegt. Sie hat Glanz, Schwung und Frische und wird deshalb häufig an kirchlichen Festtagen zur Aufführung gewählt. Nach dreimaligem feierlichen Anruf *Kyrie eleison* geht es gleich in die Feststimmung über (Vivace, abwechselnd Solo und Chor). Sieht

19 In der gedruckten Partitur ist das wiederholte *miserere nostris* in *nobis* zu corrigiren.

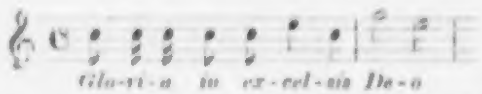
20 In ähnlicher Weise hat Mozart in einer Messe (Köchel 257) das Wort *Credo* wiederholt (O. Jahn, I. 248).

21 Vergl. S. 196. Partitur & Härtel Nr. 7; Gesang-Part. mit Orgel, Novello Nr. 15.

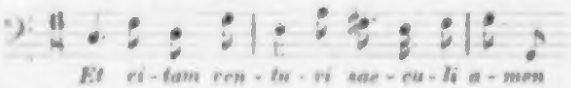
man davon ab, daß wir uns das „Herr, erbarme dich!“ anders zum Ausdruck gebracht vorstellen, ist der Satz von bestrickender Frische und energischer Factur. Stellen wie:

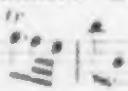


greifen wahrhaftig wuchtig ein. Im Jubelchor schallt nun das begeisterte:



dem sich das anmuthige *Gratias* (Sopransolo) anschließt. Wie mit ehernem Tritt begleiten dann die Streichinstrumente das vom Chor ernst angestimmte *Qui tollis*. Nach Eintritt des freudigen *Quoniam tu solus sanctus* schließt eine freie Fuge mit *Amen* ab. Weniger bedeutend als sonst ist das *Credo*-Motiv; tief empfunden dagegen das Tenorsolo *Et incarnatus est* (Largo, A-moll) und das vom Chor gebrachte, Stimme um Stimme eintretende *Crucifixus*. Bei Wiederkehr des ersten Tempo zwängen die Stimmen wieder den Text in der oben bezeichneten Weise zusammen und folgt zum Schlusse eine kräftige, mäßig lange Fuge.



Das *Sanctus* fügt sich dem Ganzen würdig an. Einen imposanten Eindruck macht das *Benedictus*, G-moll, ein rhythmisch fest gegliederter, scharf accentuirter Satz, der schon mit seinem Eingangsmotiv:  energisch auftritt, um aber bald einem sanften Gegensatz in der Parallel-Tonart mit Solostimmen zu weichen, in dem sich auch, den Jahren weit vorausgreifend, ein Motiv aus der österreichischen Volkshymne ankündigt.

Haydn hat hier, wie schon S. 283 erwähnt, eine Arie aus seiner Oper *Il mondo della luna* (Atto II Scena 4. »*Qualche volta*

non sa male) herübergerettet wie in ähnlicher Weise Bach, Händel[22] und Andere vor ihm. Feierlich ernst stimmt nun der volle Chor das *Agnus Dei* dreimal an; dann folgt, wie es der Ritus vorschreibt, nach dem letzten *Qui tollis peccata mundi* das *Dona nobis* in Fugenform, abermals ein Satz, der an sich imponirt durch die sichere, klare Durchführung, welche den einzelnen Stimmen trotz aller Verschlingungen stets eine imposante Klangfülle zu bewahren weiß.

So weit über Haydn's Messen aus dieser Zeit. Manche allgemeine Bemerkungen seien auf jenen Zeitpunkt aufgespart, wo seine vollendetsten Werke dieser Art uns vorliegen werden.

Den schon früher componirten **Kleineren Kirchenmusikstücken** (Bd. I. S. 362 ff.) reihen sich weitere in unserer mittleren Periode an. Wie schon erwähnt (S. 49), fallen 6 solcher Stücke (n. 5—10) nachweisbar in die Zeit vor den 70er Jahren. Wie sie aufzufassen sind, wurde bereits angedeutet; sie sind nur insofern der Beachtung werth, als sich an ihnen Haydn's Fortschritt auch in dieser Richtung verfolgen läßt.

Nr. 5, *Salve Regina*[1], besteht aus einem concertirenden, meistens mit altem Figurenwerk überladenen Sopransolo, gegen das sich der Chorsatz kräftig und in der Einleitung des 1. Satzes sogar in Händel'schem Geiste bewegt.

Nr. 6, *Salve Regina*, aus einem einzigen Satze bestehend, ist ein wirkungsvoller Chorsatz, der im Stifte Gottweig an bestimmten Festtagen häufig aufgeführt wurde.

Nr. 7, *Ave Regina*, ist eine Gelegenheitsarbeit besserer Art.

Nr. 8, *Cantilena pro Adventu*[2] ist ein einfacher, kindlich frommer Sologesang, etwa für eine Dorfkirche geschrieben; desgleichen wohl auch Nr. 9, *Aria pro Adventu* für 2 Singstimmen, die sich meistens in Terzen bewegen; Nr. 10, *Aria de venerabili* ist ein leicht ausführbares Altsolo.

Die in die 70er Jahre fallenden größeren und bedeutenderen

---

22 Bach im Weihnachtsoratorium, Händel im Messias u.

1 Über ein früheres *Salve Regina* siehe Bd. I. S. 363.

2 In Haydn's Entwurf-Kataleg ist noch eine zweite Cantilene, D-dur $^6_8$ notirt; im Hauptkataleg sind wenigstens Nr. 5 und 8 angegeben.

Stücke wurden schon (S. 171) in ihrer Gesammtheit besprochen. Sie sind meistens glänzend gehalten; Trompeten und Pauken fehlen nirgends. Nr. 16, *Motette de tempore*, Rec., Arie und Chor (Allelujah) hat lebhaften Charakter; Nr. 17, *Offertorium* in einem Satz für Chor ist besonders glänzend und klangvoll; Nr. 18, *Regina coeli*, umfangreich und frisch, giebt den beiden concertirenden Sopranstimmen und dem obl. Violoncell reichlich Gelegenheit, durch Fertigkeit zu glänzen. Nr. 19, *Motette* für Chor ist etwas einfacher gehalten als die obige; ein zweites *Offertorium* Nr. 20 in einem Satz ist frisch und festlich, die *Hymne* Nr. 21 kommt dem Offertorium Nr. 17 an Glanz und Klangfülle gleich.[3] Diese 2 letzten Nummern werden noch heute als Einlagen in großen Messen aufgeführt; letztere wird auch in Concerten mit deutschem Text („Walte Gott, o ew'ge Liebe") gesungen[4]. Diesen mehr festlich gehaltenen Stücken stellt sich als Gegensatz ein viertes im Jahre 1771 componirtes größeres, schon früher (S. 48) besprochenes *Salve Regina* entgegen[5]. Innig und fromm und stets den Wohllaut wahrend bietet das Werk in seinen 3 Sätzen den Sängern eine sehr dankbare Aufgabe. Die Orgel tritt hauptsächlich in der ersten Hälfte des ersten Satzes obligat auf, weiterhin nur in kurzen Stellen; die Violinen schmiegen sich vorzugsweise den Singstimmen an und diese wieder sind durchaus sehr sangbar gesetzt; die thematische Arbeit ist höchst sorgfältig. Der 2. Satz ist lebhafter und weiter ausgesponnen. Der 3. Satz ist durch ein kurzes Largo mit Tenorsolo eingeleitet. Nach einem Ausruf der 4 Singstimmen, analog dem eigentlichen Eintritt im 1. Satz (6. Stufe mit übermäßiger Sext), tritt der letzte Satz mit Allegretto $^3/_4$ in die Haupttonart G-moll und beschließt in würdiger Weise dieses fein gearbeitete, zur Andacht stimmende Werk.[6]

3 Beide Nummern, 17 und 21, sind in Haydn's Katalog (r. b.) nur im Baß angegeben.

4 Partitur, Clavierauszug und Singstimmen Breitkopf & Härtel.

5 In Leipzig wurde das Werk in den Jahren 1808 und 1816 mit verändertem Titel (*Salve Redemptor*) aufgeführt.

6 Im Nachlaß des musikalisch tüchtig gebildeten Conventual Andreas Spiegl in Bruck a. d. Leitha befand sich diese Composition mit folgendem hübschen Chronogramm, auf die Zeit der Entstehung (1771) hinweisend:

Ora te, o pia, o DVLCIs VIrgo!
Vt assistas CoMponentI.

Nr. 12. Haydn's im J. 1773 entſtandenes *Stabat mater*[7], das ſeinen Namen zuerſt auch als Geſangscomponiſt in Deutſchland, Frankreich und England bekannt machte und über welches ſchon berichtet wurde[8], beſteht aus 13 Nummern (1 Solo für Tenor mit Chor, 6 Solo-Nummern, 1 Duett, 1 Quartett mit Chor, 3 Chören und der Schlußnummer mit Fuge). Die Beſetzung des Orcheſters iſt höchſt einfach; zum Streichquartett treten nur 2 Oboen hinzu, in Nr. 2 u. 10 erſetzt durch Engl. Horn. Geſanglich wird man manche Stellen, ſelbſt mehrere ganze Nummern, als im Geſchmack jener Zeit geſchrieben ſchon recht veraltet finden, dagegen zeigen andere noch heute eine unbedingte Lebensfähigkeit. Das Orcheſter begleitet zunächſt die Singſtimme oder unterſtützt ſie in freier angemeſſener Verwebung, und auch dort, wo es einleitend oder verbindend auftritt, hält es einen ernſten Charakter feſt. Ein Largo (abwechſelnd Tenorſolo und Chor) bereitet in würdiger Weiſe die richtige Stimmung vor. Von den beiden Alt-Soli, Nr. 2, *O quam tristis* (mit gedämpften Saiteninſtrumenten und Engl. Horn[9]) und Nr. 9, *Fac me vere tecum flere*, zeichnet ſich beſonders letzteres durch gefühlvollen Ausdruck aus. Die beiden Tenorſoli, Nr. 6, *Vidit suum dulcem natum* und Nr. 12, *Fac me cruce sublevari* finden ebenſo den treffenden Gefühlsausdruck des Schmerzes. Nr. 12 iſt zudem dankbar für den Sänger und in ihrer Art noch dankbarer die feurige Baßarie Nr. 5, *Pro peccatis suae gentis*[10]. Auch das Duett für Sopran und Tenor, Nr. 8, *Sancta mater, istud agas* tritt durch warme Empfindung vor. Den Arien gegenüber hat die Zeit den Chören kaum etwas anhaben können. Sie zeichnen ſich aus durch Kraft und Fülle, Ernſt und Würde. Nebſt der erwähnten Eingangsnummer ſind von beſonders würdevoller Hal-

7 Partitur, Clavierauszug und Oberſtimmen, lat. u. deutſch. Breitkopf & Härtel; Clavierauszug und Oberſt. Simrock; Clavierauszug von Schlemmer, Hofle, Nr. 9 der Kirchenmuſik.

8 Vergl. S. 65 f. Einer Aufführung in Breslau, Febr. 1788 unter J. A. Hiller, mit deutſcher Parodie ſei hier nachträglich erwähnt. Siehe C. J. A. Hoffmann's „Die Tonkünſtler Schleſiens", S. 208.

9 Erſchien einzeln mit Clavierbegleitung, Ausgabe A. Gumprecht, Klaſſ. Geſänge Nr. 59.

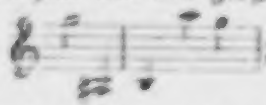
10 Einzeln erſchienen in *Cantica sacra* von Fr. Commer, *Tom.* II Nr. 4.

tung Nr. 3, *Quis est homo*, Nr. 10 das Soloquartett mit Chor, *Virgo virginum praeclara*[1]; von schlagender Wirkung aber Nr. 11, *Flammis orci ne succenda* (Bässe unisono). Mit einem einleitenden Sopran- und Altsolo, *Quando corpus moriatur*, mit Chor und darauf folgender Fuge in Allabreve-Takt, *Paradisi gloria ut animae donetur — Amen*, wobei man nur eine zweimal eingeschobene veraltete Sopran-Solostelle wegwünscht, schließt das Werk in kräftiger Weise ab.

Von den drei noch zu besprechenden größeren Werken folgt nun der Zeitentstehung nach der im J. 1768 componirte, S. 39 erwähnte *Applausus* (geistl. Festcantate) in lateinischer Sprache. Das umfangreiche Werk, gegen die frühere, 1764 componirte Festcantate (I. S. 243) wesentliche Fortschritte bezeugend, besteht aus 13 Nummern: Introduction und Recitativ, Quartett, 5 Arien, 1 Duett, ein längeres Recitativ für alle Solostimmen und Schlußchor. Das Streich-Orchester ist verstärkt durch Oboen, Hörner, Trompeten und Pauken. Bei der Tenorarie tritt das Clavier, bei der Sopranarie der Fagott obligat auf. Die Recitative sind theils mit dem Baß, theils mit dem Streichquartett und auch mit Oboen und Hörnern begleitet und häufig mit langen Zwischenspielen unterbrochen. Das Clavier ist in der Weise wie die obligate Orgel in der Es-Messe mit veralteten Läufen überladen, die Solostimmen brillant und mit langen Passagen versehen. Die Arien bestehen aus zwei Theilen, von denen der zweite der längere, nach welchem der erste wiederholt wird. Sehr vortheilhaft tritt ein auffallender Zug bei Haydn die Baßarie *Ni obtrudet ultimam* hervor, sie hat wahren, ungekünstelten Baßcharakter in der Art wie jene im Stabat mater. Die mehrstimmigen Nummern sind nicht contrapunktisch gearbeitet, nur im frischen und kräftigen Schlußchor treten die Stimmen ab und zu imitatorisch auf; überhaupt zeigt sich Haydn auch hier den Arien gegenüber, deren eingebürgerten Aufputzes er sich nicht erwehren konnte, bei den Chorsätzen wie vom Banne erlöst. Wie sich aus der früheren Cantate (1764) 2 Nummern als Offertorien mit

[1] Dient auch als Einlage zum Oratorium „Tobias".

angepaßtem Texte in die Kirche hinüber retteten[1], ſo hier ſogar 4 Nummern (Nr. 1—4): die Introduction ſammt Quartett (Nr. 1), die erſte Baßarie (2), das Duett (3), mit Alleluja abſchließend (3), namentlich aber der Schlußchor (4)[2].

Im Jahre 1775 fällt die Aufführung des Oratoriums *Il ritorno di Tobia* (S. 68). Wie das Werk urſprünglich ausſah, läßt ſich nicht mehr nachweiſen, denn die Partitur, welche die Kaiſerin Marie Thereſe im J. 1797 von der Tonkünſtler-Societät zur Durchſicht verlangte, war ſchon damals nebſt anderen Muſikalien „ausgemuſtert worden"[1]. Im „Tobias" hält ſich Haydn noch an den Zuſchnitt des italiäniſchen Concert-Oratoriums. Auffaſſung und Behandlung iſt die damals allgemein übliche; als Muſter hierin konnten Haydn namentlich die bedeutenderen Werke Haſſe's gelten. Er übertraf ihn wohl in der Behandlung des Orcheſters, ſtand aber in jener des Sologeſanges gegen ihn weit zurück. Zahlreiche, langgeſtreckte, mit Coloratur-Tiraden überladene Arien wechſeln mit gedehnten, wenn auch ſorgfältig declamirten Recitativen und das einzige Duett in der 2. Abtheilung ſteht an Werth noch unter den Arien, von denen allenfalls als die beſſeren zu nennen ſind: Nr. 2 die ſchwungvolle Arie der Anna, (Alt) D-dur »*Sudò il guerriero*«; Nr. 4 Arie des Raphael (Sopran) A-dur »*Anna m'ascolta; quel figlio, a te sì caro*«, bis zum hohen e reichend und mit großen Intervall-Sprüngen verſehen, wie z. B.  ; in der 2. Abtheilung Nr. 4, Arie der Anna, F-moll, »*Come in sogno un stuol m'appare*« mit reicher Beſetzung (2 Ob., 2 H., 2 Engl.

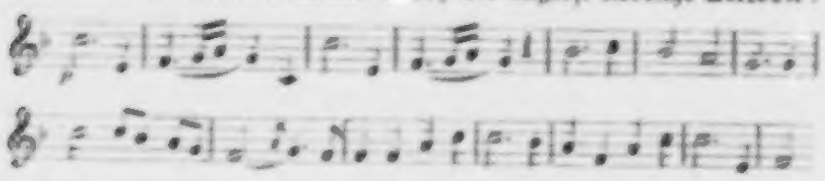
---

1 Bd. I. S. 244 und 364.

2 Breitkopf & Härtel, Partitur, Clavierauszug und Chorſtimmen als Hymne Nr. 2; Simrock, Clavierauszug und Chorſtimmen, als Hymne Nr. 1, beide lat. und deutſch („Allmächtiger, Preis Dir und Ehre!"). In Haydn's Katalog ſteht der Chor unter den Offertorien, Nr. 2 nur mit dem Beſatz angegeben.

1 Der Secretär der Geſellſchaft, Paul Wranitzky, ſagte damals in der Sitzung: „Es zeigt dies eine gewiſſe Geringſchätzung gegen den noch lebenden Componiſten, der vielleicht mit Grund ein Wohlthäter unſerer Geſellſchaft genannt zu werden verdient". Dies war ſchon vor der „Schöpfung". Pohl, Denkſchrift aus Anlaß d. 100jähr. Beſtehens der Tonk. Soc. 1871. S. 45.

Horn, Alt- und Tenorposaune). Anfangs düster gefärbt, geht die Arie dann in milden Ausdruck über; die äußerst liebliche Melodie:



nimmt dann der darauffolgende Chor als zweites Thema auf. — In den Chören greift Haydn seinen Zeitgenossen abermals weit voraus. In ihnen zeigt sich wieder Kraft und selbst Tiefe, Harmoniefülle, kunstvolle und zugleich freiere Behandlung des Contrapunkts und jene modernere Instrumentation, die wir Haydn verdanken und die er hier zum erstenmale auf das Oratorium übertrug. Mit diesen Chören betrat er jene Wege, die ihn später den großen Messen, der „Schöpfung" und den „Jahreszeiten" zuführten. Gleich der erste Chor der Hebräer, Es-dur mit Soli der Anna und des Tobias), *»Pietà d'un infelice«*, der die Bitte um Rückkehr des Sohnes Tobias ausdrückt, ist in jeder Beziehung des späteren Haydn's würdig. Der Chor überrascht durch Würde im Ausdruck, Sicherheit in der Stimmführung und namentlich durch eine für die damalige Zeit ungewöhnlich glänzende Orchestrirung und Handhabung einer an sich doch mäßigen Besetzung (Oboen, Hörner, 2 Engl. Horn und Fagotte). — Auch der zweite Chor *»Ah gran Dio«*, der sich der Arie der Anna anschließt, ist von guter Wirkung, wird aber weit überstrahlt vom Schlußchor der 1. Abtheilung *»Odi le nostri voci«*, D-dur; im Vordersatz sind auch die 5 Solostimmen beschäftigt; als eigentlicher Abschluß beginnt dann die Fuge *»Rendi a Tobit la luce«*, ein kräftiger, blühender, an kunstvoller und doch zugleich auch freier thematischer Durchführung reicher Satz, der noch durch eine effectvolle Instrumentirung (mit Trompeten und Pauken) gehoben wird. In der zweiten Abtheilung finden wir den im J. 1784 neu hinzucomponirten sogenannten „Sturmchor", *»Scuniece in un momento«*, von dem sich das Autograph noch erhalten hat. Der Sinn der Worte: Die Seele droht der Feinde Wuth zu unterliegen, doch das Vertrauen auf Gott hält uns aufrecht — ist

2 Nicht zu verwechseln mit dem später in London componirten Chor „Der Sturm", D-moll $^6_8$.

hier trefflich wiedergegeben. Dieser Chor ist reich instrumentirt (Fl., Ob., Fag., Hörner, Trompeten, Alt- und Tenorposaune, Pauken). Während im Vordersatz alles in kühnem Fluge vorwärts stürmt, finden wir im Nachsatz als versöhnenden Engelszuruf jene liebliche Melodie aus der Arie der Anna. Es erübrigt noch, der Schlußnummer zu gedenken. Nachdem sich der Erzengel als solcher zu erkennen gegeben und, von einer Wolke verhüllt, der Erde entschwebt, singen die vom Glanz geblendeten Paare Gottes Preis in warm gefühlten Tönen. Mit Beginn des Chores treten nun in voller Pracht alle Instrumente hinzu; nach dem Halt auf der Dominant beginnt sofort der Baß mit dem kräftigen Fugenthema (4/4) auf die Worte »*Metterem gloria maggiore e maggior felicità*«, das nun in immer mächtigerer Steigerung (die Soprane bis ins hohe e) und reicher contrapunktischer Entfaltung das Werk zu Ende führt. Die 3 letzten Chöre bilden, wie schon erwähnt (S. 71), mit lateinischem Text noch heute eine willkommene Einlage als Offertorien (m. 13, 14, 15) und werden auch in Concerten als Motetten verwendet.[1]

Wir haben früher gesehen (S. 70), daß man wiederholt versuchte, den Mängeln dieses Oratoriums durch Kürzungen und Zugaben nachzuhelfen. Abgesehen aber von dem Grundübel desselben, dem verfehlten Textbuch, wird jede bessere Zugabe stets die Hauptgebrechen des Werkes nur noch mehr hervorheben. Ganz verloren war ja die Arbeit doch nicht: Haydn gab es Gelegenheit, in ausgedehntem Maße seine Kräfte zu üben und zu prüfen; uns aber bleiben jedenfalls die trefflichen Chöre. Auf jeden derselben läßt sich auch heute noch jener Ausspruch anwenden, mit dem das Erscheinen der Partitur des Sturmchores begleitet war[2], daß nämlich solche Arbeit „dem studirenden Tonkünstler zum Beispiel und Muster dienen könne, wie man eine im Ganzen schön und bestimmt aufgefaßte musikalische Idee durch Reichthum und Mannigfaltigkeit bei größter Einheit zur besten Wirkung durchführen könne. Überall herrscht Ordnung, richtiges Ebenmaß der

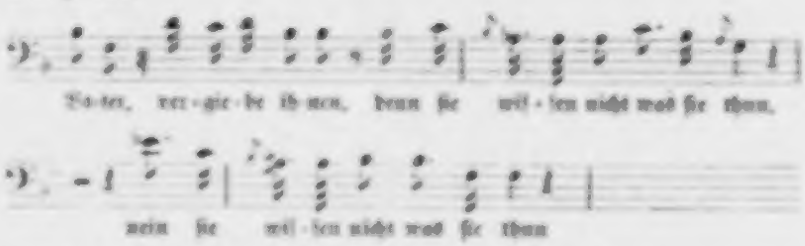
---

1 Nr. 14 erschien bei Breitkopf & Härtel, Partitur, Clavierauszug und Chorstimmen, Simrock, Clavierauszug und Chorst.; Spina, Chor- und Orchesterstimmen. Der Quartette, (n. 8), Ausgabstimmen bei Simrock, wurde schon S. 195 und 284 gedacht.

2 Allg. Mus. Ztg. 1810. Nr. XII. S. 180.

Theile und ein so schönes Verhältniß derselben untereinander, wie dies nur ein wahrhaft großer Meister treffen und festhalten kann." —

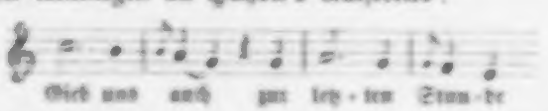
Die im J. 1785 entstandene Composition „Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze"[1] hatte Haydn, wie wir gesehen (S. 214 f.), ursprünglich dem Auftrage gemäß als instrumentales Werk behandelt und den letzten Ausrufen Christi entsprechend auf sieben selbstständige Sätze (jeder Satz von Haydn „Sonate" genannt) vertheilt, denen er noch eine Einleitung und eine Schlußnummer, „das Erdbeben" schildernd, hinzufügte. In dieser ursprünglichen Bearbeitung ist jeder „Sonate" ein Baßsolo vorgesetzt, das den jeweiligen Ausruf recitativisch in deutscher Sprache (für die beabsichtigte Aufführung in Cadix doch wohl in die Landessprache übersetzt) mit Begleitung des Orchesters vorträgt, wie z. B.:



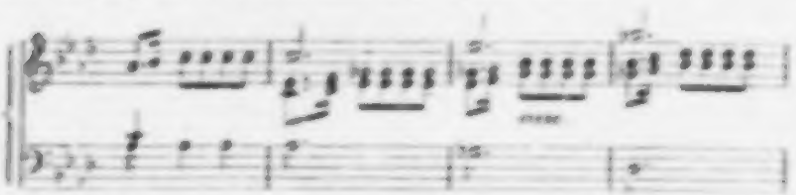
Bei der Herausgabe des Werkes blieben die Recitative weg und wurde dafür der Text aus der lateinischen Vulgata den ersten Takten jeder Sonate untergelegt. Als Haydn die Umarbeitung des Werkes für Singstimmen vornahm, ließ er sich die alte Instrumental-Partitur abschreiben und setzte nun die Chor- und Singstimmen hinzu, nachdem er sich vorerst den früher (S. 218) erwähnten Text unter die letzte Zeile der Partitur vornotirt, nach Bedarf umgeändert, radirt, überklebt hatte, bis er mit sich im Reinen war. Es war dies eine schwierige Aufgabe, die nur Flickarbeit bleiben konnte und häufig den an sich schon wenig poetischen Text wenigstens nicht verbesserte. Jeder Sonate setzte er dann einen kurzen, vierstimmigen choralmäßigen Chorsatz auf

[1] Breitkopf & Härtel, Part. u. Clavierausz. und Chorst., deutsch und ital.; Simrock, Clav. und Chorst.; C. A. Peters, Clav., deutsch und ital. Nr. 6 der Kirchenmusik. Drei Auflagen in verschiedener Form bei Artaria (erste Bearbeitung) wurde schon S. 217 gedacht.

einen der Ausrufe in deutscher Sprache voraus, dem bei der Herausgabe auch der lateinische Text beigefügt wurde. Dem Orchester fügte er Klarinetten und Posaunen hinzu und änderte so manches. Und gerade hier ist es interessant zu sehen, wie er als erfahrener Meister mit richtigem Blicke vorging, in der Instrumentation hier zugab, dort dämpfte und so den durch Hinzutritt der Menschenstimme nun reicheren und klangvolleren Nummern Licht und Schatten verlieh. Es bleibt immerhin zu verwundern, daß Haydn diese Arbeit so überraschend günstig gelang, da er doch namentlich in der Führung der Singstimmen überall gehemmt war. Daher auch der vorwaltend homophone Stil, meistens bringt die Oberstimme die Melodie, während die übrigen Stimmen, auf Chor und Soli vertheilt, nur ab und zu eine vorsichtige Imitation erzwingen. Bei dieser Neugestaltung hat Haydn die ernste, würdig vorbereitende Introduction unverändert beibehalten, nur hat er die Flöte weggelassen. Die erste Nummer bringt mit glücklich gewähltem Ausdruck des Heilands Bitte: „Vater! vergieb ihnen". Mild und tröstend klingt mit Nr. 2 Jesus Verheißung „Heute noch wirst du mit mir im Paradiese sein". Wie früher in der 8. Messe finden wir hier abermals vorgreifend ein Anklingen an Haydn's Kaiserlied:



Tief zum Gemüthe sprechend schildert uns die 3. Nummer des Heilands an seine trostlose Mutter gerichtete Worte: „Frau! Sieh' deinen Sohn!" und zum Jünger: „Sieh' deine Mutter!" fortan deine Vermittlerin vor Gott. — Doch der Schmerz wird übermächtig: „Mein Gott! mein Gott! warum hast Du mich verlassen!" Er selber, der eben noch Trost zugesprochen, ringt nun nach Kraft und Stärkung! Mit gesteigertem Ausdruck ist dieser Moment in der 4. Nummer wiedergegeben, in der wir Takt 56 bis 62 folgende höchst merkwürdige Stelle finden:



Nach dieser Nummer hat Haydn in dieser neuen Bearbeitung, das Werk damit in zwei Abtheilungen scheidend um der Einförmigkeit vorzubeugen, einen Instrumentalsatz nur für Blasinstrumente neu hinzucomponirt. Schon die Wahl der Instrumente (Flöte, je 2 Oboen, Klarinetten, Hörner, Posaunen, Fagotte und ein Contrafagott) zeigt, daß Haydn hier einen besonderen Eindruck beabsichtigte. Mit ausgesuchtem Takt hat er die einzelnen Instrumente je nach ihrer Klangfarbe verwendet; hier in Gruppen zusammengestellt, dort einzeln hervorgehoben. So zeigt auch die thematische Anlage eine erstaunliche Sorgfalt, der Ausdruck eine tiefe und doch männlich ernste Trauer. Man sieht: er war der Fesseln ledig, die ihn in den übrigen Nummern hemmten, frei konnte er nun walten und sich in den erhabenen Gegenstand seiner Aufgabe vertiefen. Nur in dem Eingang der „Schöpfung" hat Haydn einen ähnlichen vom Adel höchster Vollendung getragenen Tonsatz geschrieben.

Die 5. Nummer, die sich diesem Instrumentalsatz unmittelbar, ohne vorangehenden Choralsatz, anschließt, giebt in einfach rührender Weise die Worte „Mich dürstet". Jesus' Ruf nach Labung, sein Flehen um Erbarmen, als man ihm, dem Sterbenden, unter Hohn und Spott Wein mit Galle gemischt reichet. In den zwei letzten Nummern vollzieht sich die Katastrophe. „Es ist vollbracht!" ruft der Heiland in die Nacht hinaus; seine Mission ist erfüllt, sein Leiden steigt nun höher nicht. Der Tod tritt an ihn heran und in Ergebung und Vertrauen haucht er seine Seele mit den Worten aus: „Vater! In deine Hände empfehl' ich meinen Geist!"

Es ist zu beklagen, daß gerade in diesen letzten Nummern statt einer Steigerung des Ausdrucks das Gegentheil eintritt. Daran leidet namentlich die 6. Nummer, die überdies zwei an diesem Orte das Gefühl geradezu beleidigende Motive enthält. Es ist unfaßlich, daß sie Haydn nicht wenigstens nachträglich bei

Gelegenheit der häufigen Aufführungen des Werkes abgeändert hat. Die 7. Nummer ist wohl würdiger gehalten, doch entspricht auch hier vieles nicht dem natürlichen Taktgefühl. Als Schlußnummer wird nun „das Erdbeben" geschildert, ebenfalls mit hinzugefügtem Chor und leider nicht nach dem Originaltext.[2] Es ist schon bemerkt worden (S. 218), daß dieser viel richtiger vorgeht, indem er das Ganze, statt mit grellen Farben, versöhnend abschließt.

Faßt man das Werk als Ganzes zusammen, so bietet es trotz so mancher Schwächen doch so viel einfach Schönes, es spricht aus diesen Tönen so wahrhaft Haydn's frommer Sinn, sein reines kindliches Gemüth, daß es noch überall, wo es als kirchliche Feier zur Aufführung kam, eine religiös andächtige Stimmung hervorrief, wie dies zahlreiche Urtheile zu verschiedenen Zeiten bezeugen. So schreibt man (um nur Eines anzuführen) aus Leipzig: „Die Wirkung auf alle Anwesenden war tief und innig, wir haben seit zwei Jahren kaum jemals eine so allgemeine, feierliche Stimmung, bis zum letzten Moment dauernd, bemerken können".[3]

Indem wir uns nunmehr an Haydn als Operncomponist wenden, haben wir uns vor Allem ins Gedächtniß zu rufen, wie er selbst sich über seine Stellung der Oper gegenüber aussprach. Wir sahen, daß der jedem deutschen Componisten eigenthümliche Zug Italien zu besuchen, schon bei dem Jüngling durch Gluck angefacht, durch seine Beziehung zu Metastasio, Porpora und Hasse und durch den täglichen Umgang mit den italiänischen Sängern der fürstlichen Kapelle fortwährend genährt wurde und daß er selbst seiner Sehnsucht, dieses damalige Eldorado der Musiker zu besuchen, nicht nur Worte verlieh, sondern auch ernstlich Versuche machte, vom Fürsten aber jedesmal in zarter Weise beschwichtigt wurde. Gewiß hielt er sich für fähig genug, auch in dieser Richtung den Anforderungen der

---

2 Im Originaltext ist der Übergang der 6. und 7. Nummer ein viel richtigerer; der Ausruf kommt beidemal bei Haydn zu vereilig. Haydn's Schlußnummer als Instrumentalsatz wurde in Mailand im J. 1813 bei einer Aufführung des Ballets „Prometheus", von Vigano neu in Scene gesetzt, mit theilweiser Musik von Beethoven, als Einlage benutzt.

3 Allg. Mus. Ztg. 1806, Nr. 31, S. 487.

Kunst zu entsprechen, wie wir dies aus seinem eigenen Munde am Ziel seiner Laufbahn vernehmen, wenn er sich gegen Griesinger äußert „er hätte anstatt der vielen Quartette, Sonaten und Symphonien mehr Musik für den Gesang schreiben sollen, denn er hätte können einer der ersten Opernschreiber werden und es sei auch weit leichter nach Anleitung eines Textes als ohne denselben zu componiren". Und an anderer Stelle: „Er glaubte selbst, daß er bei seinen guten Fundamenten im Gesang und in der Instrumental-Begleitung ein vorzüglicher Operncompositeur geworden wäre, wenn er das Glück gehabt hätte, nach Italien zu kommen". Haydn schlug auch den Werth seiner dramatischen Werke, den gleichzeitigen Operncomponisten gegenüber, nicht gering an. Wir lesen, daß er an Artaria schrieb (S. 174), indem er zwei seiner letztverfaßten Opern erwähnt: „ich versichere, daß dergleichen arbeith in Paris noch nicht ist gehört worden und vielleicht eben so wenig in Wienn, mein unglück ist nur mein aufenthalt auf dem Lande". Und weiterhin (S. 200), daß seine *Armida* „mit allgemeinen Beyfall aufgeführt wurde; man sagt es seye bishero mein bestes Werk".

Dennoch war er nicht blind gegen die geringe Haltbarkeit seiner Opern, indem er, wie abermals Griesinger mittheilt, wohl einsah, „daß sie in ihrer ursprünglichen Gestalt in der neuen Epoche (zu Anfang unseres Jahrhunderts) schwerlich mit Glück aufgeführt werden könnten". Auch früher schon gab er dafür einen triftigen Grund an in jenem Brief an Roth in Prag (S. 225), in dem er dessen Anerbieten, ihm eine Oper nach Prag zu schicken, mit den Worten ablehnt: „weil alle meine Opern zu viel an unser Personale gebunden sind, und außerdem nie die Wirkung hervorbringen würden, die ich nach der Lokalität berechnet habe," wobei er mit wahrhaft hochherziger Selbstverleugnung, auf seinen jüngeren Freund hinweisend, noch hinzufügt: „Ganz was anders wäre es, wenn ich das unschätzbare Glück hätte, ein ganz neues Buch für das dasige Theater zu componiren. Aber auch da hätte ich noch viel zu wagen, indem der große Mozart schwerlich jemanden andern zur Seite haben kann". Haydn schrieb dieses drei Jahre nach Aufführung seiner *Armida*, mit der er (seine später in London verfaßte und unvollendet gebliebene Oper *Orfeo* abgerechnet) seine Wirksamkeit auf diesem Gebiet abgeschlossen hatte und damit, dieselbe ruhiger

überblickend, sein früheres Urtheil in richtigem Maße modificirte, indem er sich selbst sagen mußte, daß er seine sämmtlichen Werke für die Bühne eigentlich doch nur den begrenzten Verhältnissen seines Kreises, dem Geschmack und Privatvergnügen des Fürsten anpassen mußte.

Daß trotzdem seine letzten Opern, wie wir sahen, in deutscher Uebersetzung auch auf fremden Bühnen bis noch zu Anfang unseres Jahrhunderts Eingang fanden, darf uns nicht irre führen. Es blieb doch nur ein Scheinleben, denn abgesehen von dem, durch Zeit und Umstände bedingten, unseren heutigen Bedürfnissen gegenüber aber längst überlebten musikalischen Zuschnitt, tragen sie schon fast ausnahmslos in ihren unsäglich trostlosen Librettos den Todeskeim in sich. Und wenn der deutsche Uebersetzer der Oper *Orlando Paladino* den Don Pasquale die Worte singen läßt: „Gäben nur die Herren Dichter bessere Worte zur Musik" und weiterhin „Ach ihr Herren Dichter! habt Erbarmen mit der Tonkunst!" so hat er, die Handlung mit inbegriffen, nur zu wahr gesprochen, wie wir ja selbst gesehen haben.

Bei alledem kann man es zum Wohle der Entwickelung der deutschen Musik, dem Umstand nur Dank wissen, daß Haydn die italiänische Oper gleichsam nur streifte und daß sein Wunsch, nach Italien zu kommen, wie bereits gesagt, unerfüllt blieb, denn er wäre dort im günstigsten Fall ein glücklicher Nachahmer, doch schwerlich ein bahnbrechender Führer geworden; es fehlte ihm dazu im höheren Sinn jene dramatische Conception, scharfe Charakteristik und Objectivität, Eigenschaften, die dem Bühnen-Tondichter unentbehrlich sind. Von Vortheil war ihm die Beschäftigung mit der Oper dennoch, denn sie machte seine Technik nur noch flüssiger und erhöhte seinen melodischen Schönheitssinn.

Haydn folgt in seinen italiänischen Opern ganz und gar der alten Tradition, willig fügt er sich den überlieferten, conventionellen Forderungen derselben und glaubt seine Aufgabe erfüllt zu haben, wenn er seinen Sängern zu Dank schreibt, indem er ihnen Gelegenheit bietet, ihre Gesangskunst geltend zu machen. Treu dem vorgelegten Textbuch reiht sich in ermüdender Weise Arie an Arie in der üblichen Form, von übrigens hübschen Ritornellen eingeleitet, nur selten unterbrochen von 2- oder 3stimmigen Gesangstücken, aber wahrhaft überwuchert von meistens langgestreckten, wenn auch sorgfältig gearbeiteten Recitativen. Vor-

herrschend ist das Secco-Recitativ (begleitender Baß), bei erhöhtem Ausdruck in das durchcomponirte (mit Instrumentalbegleitung und im Zeitmaß) Recitativ übergehend. Mehrstimmige Ensemblesätze bilden das Finale, das bei größerer Ausdehnung aus einer zusammenhängenden Folge dramatischer Scenen besteht und durch häufigen Tempowechsel die nöthige Beweglichkeit und Steigerung erhält. Der Chor ist fast ganz ausgeschlossen; wo ein solcher im Textbuch angegeben ist, sind es eben nur die handelnden Personen — ein Hauptmangel, denn gerade hier hätte Haydn gewiß sein Bestes geliefert. In den Motiven zu den Arien zeigt sich Haydn wieder unerschöpflich in Erfindung; sie sind durchweg gefällig, oft wahrhaft reizend und stets leicht singbar und faßlich. Der Charakter der einzelnen Arien ist übrigens ein wesentlich verschiedener, bedingt durch die jeweiligen Sänger, entweder solche, die direct aus Italien kamen, so namentlich die Sängerinnen Bologna, Nipamonti, Valdesturla und die Sänger Speccioli, Negri, Bianchi, Moretti, Totti, Mandini, oder solche, die nie über Eisenstadt und Esterház hinauskamen, obwohl auch diese sich rasch die Gesangsmanier ihrer Collegen zu eigen machten, so die Ehepaare Friberth und Dichtler, die Sängerin Weigl, der Bassist Specht. Der Tenorist Dichtler war das in Haydn's Opern am meisten beschäftigte Mitglied (er sang in 10 Opern); der intelligente Tenorist Friberth war, wie wir sahen (I. 270), aus Nieder-Oesterreich gebürtig, wurde von Bonno und später von Gaßmann gebildet und sang vordem in den italiänischen Opern-Vorstellungen bei Hof. So verrathen denn deren Gesangsfertigkeiten schon die für sie gesetzten Arien, in denen entweder mehr der getragene Gesang oder die Bravour vorherrscht. Und an Passagenflitter ist kein Mangel, es wimmelt von Läufen bis ins hohe h, c, d (allerdings nach damaliger Stimmung einen Ton tiefer) und von großen Intervallsprüngen (auf Sicherheit im Treffen deutend).

Im Orchester verwendet Haydn an Blasinstrumenten fast ausnahmslos Oboen und Hörner paarweise, häufig mit Hinzufügung von Flöte, Fagott, Englisch Horn; nur einigemal greift er zu Trompeten und Pauken; die Klarinette kommt nur in den zwei letzten Opern vor. Die Finales haben meistens die volle Besetzung: Flöte, Oboen, Fagotte, Hörner (nur selten auch Pauken). Solos für Flöte, Oboe, dann auch Violoncell, sind

selten. Es ist wohl selbstverständlich, daß Haydn mit Aufmerksamkeit die Werke italiänischer Componisten verfolgte, die sowohl in Esterház als auch in Wien zur Aufführung kamen. Die in Esterház nachweisbar aufgeführten Werke wurden schon genannt (S. 8), doch fällt nur ein kleiner Theil in jene Zeit, da Haydn selbst für die Bühne schrieb. Die Opern des Wiener Repertoires sind aus der Beilage III. ersichtlich.

Bei dem Umstande, daß Haydn's sämmtliche Opern nach ohnedies kurzer Lebensfrist längst verschollen sind und an ihre etwaige vereinzelte Wiedererweckung in ihrer vollen Integrität kaum gedacht werden kann, die Partituren aber nur den Wenigsten zugänglich sind, wäre es eitel Bemühen, sich in weitläufige Zergliederungen einzulassen, deren Licht- und Schattenseiten aber ohne die nöthigen, uns hier zu weit führenden Belege zu bringen, würde zu nichts frommen und ohnedies die gestellte Aufgabe nicht fördern. Einige zu dem bereits Gesagten ergänzende Andeutungen über die einzelnen Arien werden genügen, uns auch in dieser Richtung der Haydn'schen Muse orientiren zu können.

Beim Überblick dieser Reihenfolge dramatischer Werke besagen in vorhinein deren bezeichnende Beiworte, wie wir sie aufzufassen haben. Während das erste Werk »*Acide*« (I. 223 f.) *Festa teatrale* (theatralisches Festspiel) betitelt ist, finden wir nun wie früher vereinzelt angegeben, folgende Bezeichnungen: *Intermezzo* (Zwischen- oder Singspiel, kleine komische Oper — »*La Canterina*«; *Dramma giocoso per musica* (heitere Oper — »*Lo Speciale*«, »*Le Pescatrici*«, »*L'incontro improvviso*«, »*Il mondo della luna*«, »*La vera costanza*«, »*La fedeltà premiata*«; *Burletta* (kleines Lustspiel — »*L'infedeltà delusa*«; *Azione teatrale* (theatralische Handlung) — »*L'isola disabitata*«; *Dramma eroicomico* (heroisch-komische Oper) — »*Orlando Paladino*«; *Dramma eroico* (heroische Oper — »*Armida*«.

Wenn Haydn im komischen und heiteren Theil dieser Opern die entsprechende Saite anschlägt, so ist es keineswegs jener Scherz und Frohsinn, den wir aus seinen instrumentalen Werken kennen, es ist ein ganz aparter Ton der Heiterkeit, der eben nur für die Bühne paßt. Ganz besonders glücken ihm unter den Arien die Buffopartien, die in kecken, gesunden Zügen durchgeführt sind. Soll aber irgendwo die Gemüthstiefe vorwalten, kommt er seiner

auch hier unnachahmlichen Compositionsweise noch am nächsten. Und auffallend genug wird er gerade von den ernsteren Situationen gehoben und scheint dann zu vergessen, daß er, wie oben gesagt, doch nur dem Moment, dem stabilen kleinen Kreis unterhaltungsbedürftiger Zuhörer zu genügen angewiesen war.

Wir gehen nun zu den einzelnen Opern über.

La Canterina (S. 37) hat eine leicht geschürzte, heitere Handlung, der die Musik glücklich angepaßt ist. Wir haben nur 2 Soprane und 2 Tenöre, denen allein also, ohne den geringsten scenischen Wechsel, die Aufgabe der Unterhaltung zufällt. Die vier Arien sind kurz gehalten, doch haben zwei, Arie des Don Pelaggio („*Io sposar l'empio tiranno*") und der Gasparina („*Non vè chi mi ajuta*") einen ganz hübschen Schwung. Der erste Akt schließt mit einem längeren Quartett, der zweite mit „Coro", d. h. mit einem mit Recitativen untermischten Ensemblesatz. Secco- und durchcomponirte Recitative wechseln ab; von den Blasinstrumenten sind nur Oboen und Hörner, Flöte und Englisch Horn verwendet.

La Speziale (S. 39), durchaus bedeutender und auch umfangreicher, ist ebenfalls nur mit 2 Sopranen und 2 Tenören besetzt. Das gut gegliederte Textbuch, das noch heute als nicht zu verachtender Stoff zu einem unterhaltenden Lustspiel dienen könnte, bietet dem Componisten schon mannigfaltigere Anhaltspunkte, die von Haydn auch geschickt ausgenutzt sind. Die ganze Oper, auffallend durch detaillirte Charakteristik, ist vielleicht Haydn's abgerundetste und in allen Theilen mit sichtlicher Liebe ausgearbeitet. Wir haben 8 Arien, 1 Terzett und 2 Quartette als Finales, Secco-Recitative (nur ein Recitativ ist mit Streichquartettbegleitung) verbinden das Ganze. Von den einzelnen Nummern sind hervorzuheben eine Coloraturarie des Sempronio, eine weich gehaltene Sopranarie der Griletta[1] und 2 Arien des Volpino, die eine empfindungsvoll, die andere mit türkischem Anstrich (Volpino als Türke verkleidet). Die Perle der Oper ist das 2. Finale, ein Quartett, das in seiner weichen Haltung lebhaft an das reizende Quintett in *Così fan tutte* erinnert. Das

1 Haydn hat die Arie „*Corro Volpino amabile*" noch ein zweitesmal componirt mit Violoncello bis hoch c

Orcheſter hat dieſelbe leichte Behandlung wie vordem; von den Blasinſtrumenten fehlt diesmal Engliſch Horn.

Mit der Oper *Le Pescatrici* (S. 46) treten wir, die Hausräume verlaſſend, hinaus in die freie Natur; alles wird farbiger, lebendiger und auch die Beſetzung iſt reicher (2 Sopr., 1 Alt, 2 Ten., 2 Bäſſe). Ein heiterer, einfach ländlicher Chor leitet die Oper ein; 3 weitere Chöre (immer nur die handelnden Perſonen) folgen ſpäter, alles friſch, gefällig und leicht in der Ausführung. Von den 16 Arien nähern ſich einige mehr der Ariette; die Motive ſind meiſtens anſprechend und ungezwungen;[2] eine große Scena mit allen 7 Perſonen iſt voll Leben, kräftig und namentlich auf energiſchen Baß gebaut. Die Finales erheben ſich nicht zu beſonderer Bedeutung. Von den vielen Recitativen iſt nur eines durchcomponirt; im Orcheſter greift Haydn neben Flöte, Oboen, Fagott, Hörner wieder zu Engliſch Horn.

L'infedeltà delusa (S. 60) iſt als *Burletta* von mäßigerem Umfang; dennoch zählt die Partitur nebſt Einleitung alle 5 Perſonen) 11 Arien, 1 Duett und 2 Finale. Einige Arien ſind wieder ſtark gewürzt mit Coloratur bis h und eis, andere ſind mehr breit gehalten. Die erſte Arie des Filippo »*Quando viene a far l'amore*« iſt die bis dahin am reichſten inſtrumentirte und deutet wieder auf die ungewöhnliche Fertigkeit des Sängers Friberth. Die einzige Baßarie des Nanni bewegt ſich im Umfang von 2 Octaven bis f; bei dieſer und einer zweiten Arie, wie auch bei der Einleitung tritt zum erſtenmale das Violoncell obligat auf; in zwei Nummern führt Haydn ebenfalls zum erſtenmal auch die Pauken ein.

L'incontro improvviso (S. 74) iſt die bisher bedeutendſte Oper größeren Genres. Friberth hatte das franzöſiſche Original (von Dancourt) ins italiäniſche überſetzt, aber durchweg umgearbeitet; zwei Perſonen, Vertigo und Amina, fehlen bei Haydn und die Reihenfolge der Scenen und Arien weicht ganz ab vom Original. Wir zählen 13 Arien, 3 Canzonetten, 3 Duette, 1 Terzett, 1 Chor (Bäſſe unisono), 3 breit angelegte Finale und 1 kurzes Orcheſterſtück. Die Partitur enthält eine Fülle von Schön

2 Auch hier iſt eine Arie »*Voglio amar*« ein zweitesmal componirt und zwar mit Coloratur bis hoch d; die erſte Partitur geht faſt durchaus mit der Singſtimme

heiten und ist reich an Abwechselung. Wir nehmen hier von dem Ehepaar Friberth Abschied, das zum letztenmal auftritt, um bald darauf nach Wien zu übersiedeln (I. S. 270). Dem vortrefflichen Sänger fallen 3 Arien zu, in denen er seine umfangreiche Stimme, Bravour und warmen Vortrag zeigen kann; eine derselben »*Il guerrier con armi avvolto*« hat kriegerischen Charakter und ist daher auch mit Trompeten und Pauken aufgeputzt. Seiner Frau sind 2 empfindungsvolle Canzonetten und 2 Arien zugewiesen, in denen es an hochgehenden Passagen und großen Intervallsprüngen nicht fehlt.[3] In einem hübschen Duett »*Son quest'occhi un strale d'amore*« vereinigen sich Beide zu liebeglühendem Gesang.[4]

In den 3 Arien des Calandro konnte Haydn seinem humoristischen Drang vollauf Genüge thun; sie sind im lebhaften Bassoton, kräftig und hochkomisch gehalten, originell instrumentirt und schon im Rhythmus eigenartig. Eine derselben »*Non paviamo saltarelli*« verlangt vom Baß das g.[5]

Eine frappantes Beispiel von Tonmalerei bietet eine Arie des Ösmin, in welcher das Reisen zu Land und zu Meer (*per terra correre, per mare vogheremo*) musikalisch illustrirt ist, das erstemal die Streichinstrumente in 32^{tel} Läufen gegen einander, die Singstimme in gebrochenem Accord auf und nieder, das zweitemal die Streichinstrumente in gebrochenen gleichsam wie vom Winde gepeitschten Accorden gegen einander, die Singstimme in auf- und niederwogendem Septaccord. Eine der schönsten Nummern ist das zarte Terzett für 3 Sopranstimmen »*Mi sembra un sogno*« mit 2 Hörner, 2 Engl. Horn, die Violinen mit Sordinen. Die Schlußnummer der Oper, Soli und Chor abwechselnd, ist verstärkt mit Trompeten, Tamburin und Cimbeln, so hat auch ein kurzes Orchesterstück nur Oboen, Hörner, Triangel, Cimbeln und Pauken. Trotz der überwiegend größeren Anzahl interessanter Nummern kam die Oper über die Geburtsstunde nicht hinaus und es ging ihr daher noch schlechter als Gluck's Oper.

3 Die zweite eingelegte Arie »*Ah ciriam a te mio cuore*« mit entschiedenem, kräftigem Charakter erschien in Partitur bei Artaria.

4 Auch bei Gluck als Duett »*Vas-je, o ciel, c'est l'âme de mon cœur*«.

5 Bei Gluck »*Les hommes pieusement pour Calons nous tiennent*« in deutscher Übersetzung „Unser dummer Pöbel meint", zu welchem Thema Mozart sehr beliebte Variationen schrieb, Köchel Nr. 455.

die in der deutschen Übersetzung „Die unvermuthete Zusammenkunft oder die Pilgrimme von Mekka“ bei einer Reprise im Jahre 1807 nicht mehr auffam.

Il mondo della luna (S. 80) übertrifft alle bisher genannten Opern an gehaltloser Handlung, die Oper zählt zu den Spektakelstücken, wo die Schaulust die erste Rolle spielt. So ist denn auch der Musik zu dem umfangreichen Libretto mit wenigen Ausnahmen nur für den Augenblick Rechnung getragen. Die Partitur enthält, langgestreckte Secco-Recitative ungerechnet, 17 Arien, 2 Duette, 2 Chöre, 3 Finale, 5 Instrumentalnummern und 1 Balletto (bei letzterem tritt die Piccoloflöte oder Piffero hinzu). Zu den wirklich schönen Nummern zählt die Ouverture (Symphonie Nr. 31), die Einleitung zum 3. Akt (Ouverture Nr. 2) und die in der Mariazeller Messe als *Benedictus* verwendete Arie des Ernesto (S. 333).

La vera costanza (S. 87), die ursprünglich für Wien bestimmte Oper, ist wesentlich von ihren Vorgängern verschieden, sie ist mehr dem damals im Hoftheater herrschenden Geschmack und gewiß auch jenen Sängern, die Haydn bei der Ausführung im Sinne hatte, angepaßt. Von den bisherigen Opern ist sie auch die erste, die in deutscher Übersetzung auf anderen Bühnen Eingang fand. Im Gesangspersonal treffen wir nunmehr, den Tenoristen Dichtler ausgenommen, auf neue Namen, sämmtlich dem Lande Italien angehörig, und als die bedeutendste Sängerin die vordem (S. 19) erwähnte Aipamonti. Die Oper zählt 11 Arien, 2 Duette, 1 Quintett, 3 Finales und 1 Instrumentalsatz. Im Clavierauszug mit Gesang erschienen bei Artaria 4 Arien und 1 Duett. Eine Arie des Ernesto »*Per pietà cerzosirai*« hat wieder ein Übermaß an Verzierungen; eine Arie des Conte »*A trionfar l'invita*« mit kriegerischem Charakter hat ebenfalls ihre Rouladen, wechselt in Tempo- und Tonart und ist voll Leben, die kleine Baßarie ist wiederum dieser Stimmlage vortheilhaft angemessen; die übrigen nähern sich mehr der Ariette leichtester Art. Das 2. Finale hat reichen Tempo- und Tonartwechsel, die Schlußnummer „Coro“ bewegt sich in der gewöhnlichen Rondoform. Über die Ouverture (siehe dort Nr. 6) wurde schon S. 284 gesprochen; die Besetzung ist die gewöhnliche: 2 Oboen auch Flöte, 2 Fagotte, 2 Hörner. Die Lebensfähigkeit dieser Oper kam nicht über das Jahrhundert hinaus, was

nicht zu verwundern ist, da ihr das nöthige Mark fehlt; sie hat zuviel landläufigen schablonenhaften Charakter und steht an eigentlichem Gehalt gegen die Oper vom Jahre 1775 weit zurück.

Ganz isolirt von allen anderen Haydn'schen dramatischen Werken steht *L'isola disabitata* (S. 99). Ernst wie die Handlung ist auch die Musik. Ob Haydn beauftragt war, gerade dieses Libretto zu bearbeiten oder ob es ihn selbst drängte, endlich einmal aus dem ewigen Einerlei von Getändel heraus zu kommen, steht dahin. Der Grundstock der Partitur sind die Recitative, die sämmtlich durchcomponirt sind und zwar mit erstaunlicher Sorgfalt und wählerischer Gewissenhaftigkeit, wahrhaft überraschend durch ihren charakteristischen, edlen Ausdruck. Haydn durfte sich hier in Wahrheit mit den Anfangsworten der Costanza rühmen: *»Qual contrasto non vince l'indefesso sudore«* Diesmal standen ihm ausschließlich nur italiänische Sänger zu Gebote und unter ihnen seine Angebetete als Silvia, neben der ernsten Costanza (gleich Agathe und Ännchen) das einzige heitere Element der Handlung. Außer der Ouverture (siehe dort Nr. 3 und S. 284 erwähnt und den ausführlichen Recitativen zählen wir hier nur 6 Arien (eine siebente ist nur die Wiederholung der vorhergehenden, von Sopran auf Tenor übertragen und in Recitativ übergehend) und 1 Quartett als Schlußnummer. Die Arien entsprechen dem Dialog, alle sind gehaltvoll und edel gehalten. Die Instrumentation, nebst dem Streichquartett Flöte, Fagott, je 2 Oboen und Hörner (nur gegen Schluß reiht sich die Pauke an) ist maßvoll und die Situation hebend; in der letzten Nummer sind Flöte, Fagott, Violine und Violoncell obligat eingeführt. Nach dem Ausdruck der Trauer und Sorge erquickt um so mehr das Finale, in dem sich die Liebenden, Costanza und Fernando, Silvia und Enrico, dem freudigen Gefühl ihrer Vereinigung in warmgefühltem Doppelgesang hingeben.

Mit der Oper *La fedeltà premiata* (S. 167) begrüßen wir das nach dem Brande neuerbaute Schauspielhaus. Wiederum haben wir es mit einem unruhigen, lose zusammengehaltenen Opernstoff zu thun, unter dem auch die Musik leidet. Auf den Zusammenhang mit der hie und da erwähnten Oper „Der Freybrief" wurde schon hingewiesen (S. 168 f.) In diese Partitur sind 4 Nummern von Haydn aufgenommen, so die Arie der Fillide *»Deh soccorri un infelice«* nun Lenchen's Arie „Ach, der

Liebe Glück empfinden"), die von Haydn zweimal componirte Arie des Perruchetto und »Salva ajuto« (nun Arie des Klaus „Ja, ja Hans Klaus"), der Eingangschor »*Bella Dea*« (als Finale benutzt). Die nicht mehr vollständige Partitur zählt nach dem Textbuch 11 Arien, 2 Chöre, 3 Finale; als Schlußnummer dient ein kurzer, von Soli unterbrochener Chor in Rondoform »*Quanto più diletto*«.[6] Daß Haydn die Ouverture als letzten Satz der „Jagdsymphonie" (siehe dort Nr. 40) benutzte, wurde schon erwähnt (S. 269). Einige hübsche Arien abgerechnet, darunter die Baßarie des Melibeo »*Mi dica il mio signore*« (mit Trompeten) und die Sopranarie der Amaranta »*Vanne, fugge, traditore*«, erhebt sich die Musik nicht über das Niveau einer Gelegenheitsarbeit. Und mit Recht: wer hätte auch auf solcher Unterlage sein Bestes verwenden wollen. Im Beginn der Oper, einem gefälligen Chor, unterbrochen von durchcomponirtem Recitativ, nahm Haydn wohl einen ernsten Anlauf, hat aber nachträglich die Hälfte der Nummer gestrichen. Eine der besten Sängerinnen, Sgra Valdesturla, die hier zum erstenmale und in zwei Rollen auftrat, finden wir auch in den zwei letzten Opern.

Orlando Paladino (S. 194), jene Oper, die bestimmt war, als Festvorstellung bei dem erwarteten Besuch des russischen Großfürsten-Paul und Gemahlin zu dienen, war vortrefflich besetzt (es wirkten die zwei besten Sängerinnen, Valdesturla und Bologna mit) und glänzend ausgestattet. Es ist die einzige von Haydn bearbeitete Oper, in der das heroische und komische Element vermengt ist. Sie zählt 18 Arien, 2 Duette, 3 Finale und 1 kurzes Instrumentalstück für Blasinstrumente (Flöten, Oboen, und Fagotte). In 3 Nummern ist nun wieder die Klarinette angewendet. Der Ouverture (siehe dort Nr. 10) wurde schon S. 285 gedacht. Unter den Arien zeichnen sich auch hier die im Bussoton geschriebenen aus, welche dem drolligen Schildknappen Don Pasquale zufallen. Eine derselben, die er zu Pferde sitzend singt, wurde schon erwähnt; die zweite »*Ho viaggato in Francia*« appellirt an die Zungenfertigkeit und verlangt das hohe h und c im Falsett; die dritte »*Ecco spiano, ecco il mio trillo*«,

6 Herr Musikprofessor R. W. Jahn in Berlin hatte die Güte, mir eine Copie dieses Chores nach einer angeblich von Liszt gefertigten Abschrift zuzuwenden.

in der er seinen Triller, sein Staccato und seine Arpeggien anpreist, steigt in 16tel Bewegung durch 2 Octaven bis e. Mit einer kurzen aber höchst ausdrucksvollen Arie beginnt der 3. Akt: Charon, am Flusse Lethe, in seinem Kahne Wache haltend und den unbegrabenen Schatten Halt gebietend (»*Ombre insepolte di quà partite*«). Den feierlich gemessenen Baßgesang begleiten die Blasinstrumente in Octaven, zuerst die Flöte, dann auch Oboen, Fagott und Hörner; Violinen und Cello führen dazu in gebrochenen Accorden eine Wellenfigur aus — eine Scene von wunderbarer Wirkung. Von den beiden gefälligen Duetten wurde das erste »*Qual tuo risetto amabile*« während Haydn's Anwesenheit in London als Einlage in der Oper *Il Barbero di buon cuore* (von Martin) gesungen. Die 2 Finale sind weitläufig ausgeführt, das dritte ist kurz und in der früheren Rondoform.

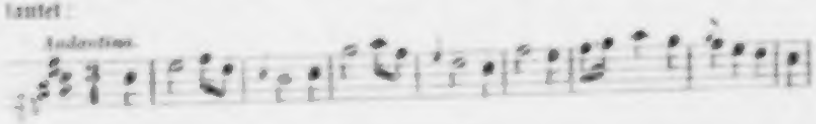
Armida (S. 199), deren Stoff Tasso's »*Gierusalemme liberata*« entnommen ist und seit Lulli (1686) von unzähligen Componisten bearbeitet wurde, weicht merklich ab von allen früheren Opern Haydn's. Alles ist gedrungener, kräftiger, flüssiger und dem Durchschnittscharakter der zur Zeit das Repertoire beherrschenden italiänischen Opern sich nähernd, daher aber auch weniger eigenthümlich und tiefgehend. Schon die Ouverture (siehe dort Nr. 11), der S. 285 gedacht wurde, deutet auf den Charakter der ganzen Oper. Wir haben 14 Arien, 1 Duett, 1 Terzett, 1 Ensemblesatz als 3. Finale und als kurzes Instrumentalstück einen Marsch für Blasinstrumente (2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner). Die Arien sind frisch und kräftig und der italiänischen Singweise angemessen; an Läufen in die oberen Regionen ist wiederum kein Mangel. Die Instrumentation ist bei einigen sehr üppig gehalten (Flöte, Fagott, Oboen und Hörner) und lebendig durchgeführt; eine Arie des Rinaldo (»*Vado, a pugnar*«) hat sogar Trompeten und Pauken; eine zweite des Ubaldo (»*Prence amato in quest amplesso*«) mit kriegerischem Charakter ebenfalls Trompeten. Eine dritte des Ubaldo (»*Valorosi compagni*«) erschien in Clavierauszug bei Artaria; ebenso eine ein zweitesmal componirte Arie der Armida (»*Odio, furor, dispetto*«) von kräftigem Ausdruck und Anläufen bis e. Ein langes mit Passagen und Terzengängen (Sopran wieder bis e) geschmücktes Duett zwischen Armida und Rinaldo beschließt den ersten, ein Terzett den zweiten Akt. Secco-Recitative und solche mit Instrumental-

begleitung wechseln ab. Zu den gelungensten Partien zählen die Scenen im Zauberhain; im übrigen verläuft alles zu gleichförmig, es fehlt ein eigentlicher Höhepunkt. Diese und die vorhergehende Oper waren, wie wir gesehen (S. 195 und 201), so ziemlich die letzten Haydn'schen Opern, die noch zu Anfang unseres Jahrhunderts (1805) zur Aufführung kamen, erstere in Hamburg, letztere in Turin.

Im Rückblick auf die genannten Opern kommen wir nochmals auf die zweite, *Lo Speziale*, zurück, als der wohl einzigen, die, nach Bedürfniß eingerichtet, zum Versuch einer Wiederbelebung zu empfehlen wäre. Haydn konnte hier noch unbefangen arbeiten und mag ihn die einfach natürliche Handlung, namentlich aber bei seiner schalkhaften Natur die Art und Weise, wie der alte Narr Sempronio von seinen jugendlichen Nebenbuhlern gefoppt wird, angezogen haben, während all der gleißnerische Flitter, der den meisten späteren Opern mehr oder minder anhaftet, seiner ehrlichen Natur widerstrebt haben mußte. *Lo Speziale* nimmt als Ganzes neben ihren Schwestern etwa die Stellung der kleineren Orgelmesse (S. 329) zu den späteren großen Messen (deren Bekanntschaft wir noch zu machen haben) ein, die aber allerdings gleich Riesen den sämmtlichen Opern Haydn's gegenüber stehen.

Einige Zeilen seien noch dem Marionetten-Theater gewidmet, obwohl sich von der Musik, die Haydn für diese „Welt im Kleinen" schrieb, nur zwei Stücke erhalten haben. In seinem Katalog führt Haydn unter „Deutsche Marionetten-Opern" auf: „Genovefens 4. Theil", „Philemon und Baucis", „Dido", „Die bestrafte Rachgier oder das abgebrannte Haus", „Der krumme Teufel" in Wien aufgeführt. Letztere war, wie wir wissen, das erste Theaterstück, zu dem Haydn die Musik schrieb (I. 153 ff.). Das vorgenannte Stück war ein damals oft gegebenes Lustspiel, zu dem Haydn die Orchesterstücke lieferte; „Dido" eine Marionettenoper, wurde 1777 in Esterház und dann im Schönbrunner Lustschloß vor der Kaiserin gespielt (S. 79); Genoveva's 4. Theil, ebenfalls Marionettenoper, von der noch das umfangreiche Textbuch existirt, wurde 1777 in Esterház aufgeführt (S. 80 f.). So mit bleibt uns noch „Philemon und Baucis" — „ein kleines Schauspiel mit Gesang" (wie das Textbuch besagt), zur Feier des Besuches der Kaiserin 1773 in Esterház aufgeführt (S. 63 f.).

Haydn hatte, wie wir sahen, für dieses Fest keine neue italiänische Oper geschrieben. Um so mehr darf man annehmen, daß er sich wird bemüht haben, das kleine Schauspiel mit seiner Musik zu schmücken; dies zeigt schon die Ouverture (b. 1.) und die kleine Canzonette, die oben erwähnten zwei Nummern; obendrein mußte ihn aber auch das gemüthvolle Textbuch angeregt haben. Es ist bedauerlich daß die Musik, wahrscheinlich beim Theaterbrand, verloren ging; immerhin aber wäre es möglich, daß sie sich anderwärts erhalten hat, da das Stück ja auch im Auslande gegeben wurde (S. 65). Als Anhaltspunkte bei etwaiger Auffindung können dienen: das Personen-Register — Jupiter und Merkur (als Wanderer), Philemon und Baucis (ein altes armes Ehepaar), Aret (ihr Sohn), Narcissa (seine Braut); Chor der Nachbarn und Nachbarinnen. Die Textanfänge der Gesänge: Chor („In Wolken hoch emporgetragen"); Arie des Philemon („Mehr als zwanzig Jahr Vermählte"); Canzonette des Philemon („Ein Tag der Allen Freude bringt"); Arie der Baucis („Heut' fühl ich der Armuth Schwere"); Arie des Aret („Wenn am weiten Firmamente"); Duett, Aret und Narcissa („Entflehn ist nun der Schlummer"); Chor („Triumph, dem Gott der Götter") vor dem Beginn des Finale. Der Anfang der Canzonetta lautet:



Die erste der 3 Cantaten für eine Sopran-Solostimme «*Ah, come il coure mi palpita nel seno*» (n. 1) erschien wie früher erwähnt (S. 196) zuerst bei Artaria.[1] Die Orchesterbegleitung besteht nebst dem Streichquartett aus Flöte, 2 Oboen, Fagott und 2 Hörnern und greift mächtig ein in diese (nach unseren heutigen Ansichten so zu benennende) „Concertarie". Mit Angst und Zittern hat Phillis so eben einen Brief erbrochen, aus dem sie erfährt, daß Philen, ihr Geliebter, für sie, die Ungetreue, gestorben ist. — In dem einleitenden durchcomponirten Recitativ klagt sie sich heftig an; doch der wilde Affect legt sich und geht im Arioso («*Ombra del caro bene*») in eine ruhige, zärtliche Stim-

1 Nebst der Ausgabe bei Artaria (siehe S. 196) ist die Cantate angezeigt in Hofmeister's Musikalien-Katalog (1802), dito J. C. F. Rellstab in Berlin (1792) als «*Scena pel Sop. a 11 cod. Harmonica (o Fortepiano) oblig.*», dito bei Longman & Broderip als «*A favorite Italian Cantata with accompaniments for a Band.*»

mung über. Wiederum gewinnt der Schmerz die Oberhand; Phillis glaubt ihren Geliebten zu hören, der vom Ufer des Lethe aus ihr Vorwürfe macht und ihr die Schuld an seinem Tode beimißt. Mit den Worten »*Tiranno a te mi rese una pietà fedele*« hebt in raschem Tempo die Arie an, in der die Schuldbewußte abwechselnd ihre treue Liebe betheuert und in heftigen Klagen über das Unglück ihrer Liebe aufflammt. Die Recitative in dieser leidenschaftlichen opernhaften Scene sind voll Ausdruck und Schwung und finden sich weiterhin Stellen von melodischem Reiz und zauberhafter Klangwirkung, so der Eintritt des Arioso mit Flöte und Horn-Solo unisono und im Allegro die Stelle bei den Worten »*Fida ti amai, e fida verrò l'ombre ancor*«, bei der man unwillkürlich an Beethoven's „Glücklich allein ist die Seele die liebt" gemahnt wird. Für eine Sängerin mit großer Stimme wäre diese Arie, die nirgends durch alten Zierrat verunstaltet ist, sondern einen dramatischen, gluthvollen Vortrag verlangt, noch heute eine schätzenswerthe Wahl.

Von der Trauercantate „Deutschlands Klage auf den Tod Friedrich des Großen" (n. 4ᵃ) hat sich zwar nur der Singpart mit Baß-Unterlage erhalten (S. 221), allein er genügt, um daraus den Werth der Cantate, die „als ein Meisterstück" und wiederum als „erhabenes Produkt seiner Muse" geschildert wird,[1] zu ersehen, die aber in keinem Verhältniß zu dieser Lobeserhebung steht. Sie besteht aus 3 Sätzen, 1. und 3. Satz Es-dur $^{3}/_{4}$ in gleichem Charakter, Mittelsatz As-dur $^{2}/_{4}$ Andantino, etwas bewegter. Der Ausdruck und die Führung der Singstimme ist lahm und die Declamation schwunglos und ungenügend. Die Cantate wurde, wie schon erwähnt (I. 267) von dem Baryton-Virtuosen Karl Franz, für den sie geschrieben, in Nürnberg öffentlich vorgetragen; in Leipzig sang sie Mad. Schicht geb. Valdesturla, von Franz begleitet, in einem Gewandhausconcert (S. 222).

Haydn tritt vielleicht in keiner seiner Compositionen so ganz aus sich heraus als in der Cantate »*Arianna a Naxos*« (n. 9), seiner „lieben Arianne", wie er selbst sie nennt (S. 237). Es ist geradezu eine große Opernscene, die uns hier vorliegt, wechselnd mit durchcomponirten Recitativen und Sätzen im Arienstil. Alles

1 Meusel, Museum f. Künstler u. 1788. — Musikal. Realztg. 1788.

ist tiefempfunden, hochdramatisch und wahr im Ausdruck und läßt einzig nur die Orchesterbegleitung vermissen, für die das Werk wie geschaffen ist und die, wie früher erwähnt, auch schon von fremder Hand versucht wurde. Diese Cantate wurde zuerst im Februar 1791 in London öffentlich von Pacchierotti in einem der *Ladies*-Concerte gesungen und Haydn selbst begleitete am Clavier.[1] Sie wurde mit größtem Beifall aufgenommen und wurde das „musikalische *desideratum*" der Saison. In der Ausgabe von J. Bland, dem Haydn das Autograph geschenkt hatte (S. 235), war sie damals, mit Haydn's Monogramm versehen, auch in seiner Wohnung zu kaufen.[2] Wenn auch unsere heutige dramatische Empfindung tiefer greift, so bleibt die ohnedies mit stetem Beifall aufgenommene „Arianna" noch immer eine würdige und zudem dankbare Aufgabe für eine große Sängerin (Mezzosopranistin). Die ziemlich umfangreiche Cantate enthält einige besonders auffallende geniale Stellen; so u. a. die den Worten angepaßte Nachbildung, wo Arianna die Klippe erklimmt, um Theseus zu entdecken; der enharmonische Ruck Septaccord auf g mit darauffolgendem As-moll-Accord mit dem gesteigerten Ausrufe *»Teseo! m'ascolta!«*, der entsprechend düstere Paßgang zu den Worten *»Già più non veggo il pie vacillo«*; der frappante Eintritt des Des-dur-Sextaccordes nach C-moll bei dem Rufe *»L'alma tremante!«* Ein Presto mit gesteigertem Ausdruck auf die verzweifelten Worte *»Misera abbandonata! non hà chi mi consola«* beschließt dieses so merkwürdige interessante Werk.[3]

Haydn's Einlagsarien zu Opern bieten kaum Veranlassung zu näherer Bekanntschaft. Sie sind, wie sich wohl erwarten läßt, den Sängern angepaßt, ohne tieferen Gehalt, aber von natürlichem gesundem Fluß und ihrem Einlagszweck entsprechend.

1 Pohl, Haydn in London, S. 117. Daß Haydn nur ein einzigesmal in London öffentlich im Concert der Mara spielte (siehe S. 23) ist somit zu berichtigen.

2 Das Autograph wurde 1872 in einer Auction von Puttik & Simpson verkauft; die Bemerkung, daß das Werk nicht im Druck erschienen sei, widerlegen außer Bland die Ausgaben von Artaria und Simrock letztere mit ital., deutschem und franz. Text.

3 Paisiello soll sich über dasselbe mit den Worten *Che parchezza te-desca!* geäußert haben. Fröhlich, in Ersch und Gruber's Allg. Encyclopädie

Nr. 2 ist die nachcomponirte Arie in Haydn's eigener Oper *L'incontro improvviso* (n. 2. S. 196 u. 351). Nr. 3 (bei Breitkopf und Härtel mit italiänischem und deutschem Text erschienen) ist eine gefällige Ariette, dem Andante folgt Presto $^2/_4$ und diesem die Wiederholung der ersten acht Takte, gleichsam als Moralspruch. Nr. 4, dem durchcomponirten Recitativ, reich instrumentirt und voll lecker Züge, folgt F-moll voll Schwung und Leidenschaft. Nr. 5 eine Baßarie im kleineren Stil, aber frisch und, wie bei Haydn immer dem Baßcharakter gemäß. Nr. 6 im heiteren, leichteren Genre ist ohne Zweifel dem Sänger auf den Leib geschnitten, ebenso Nr. 7, das in Presto in $^6/_8$ übergeht. Nr. 8 ist reich instrumentirt; das Ritornell bringen Fagott und Primgeige in Octaven; die Singstimme ist mit leichter Coloratur bedacht. Nr. 10 hat Pathos, Instrumentation reich ausgestattet mit anziehenden Baßgängen; dem Andante folgt Allegro, alles in größeren Zügen. Nr. 11, in $^6/_8$ übergehend, hat frischen Zug, vom Orchester lebhaft unterstützt.

In die Zeit der 80er Jahre fallen auch Haydn's erste Lieder. Wien stand damals auf diesem Gebiete der Musik gegen den Norden Deutschlands weit zurück, wo die beschränkte Arienform der Operette oder des Singspiels unleugbar Einfluß auf die Ausbildung des Liedes hatte. Der Norden hatte nicht nur seine Dichter, Goethe, Gleim, Hagedorn, Gellert, Jacobi, Weiße, Claudius, Hölty, Uz, sondern auch die richtigen Componisten zur Hand. C. Ph. Em. Bach, Benda, J. A. Hiller, Kirnberger, Reese, Krebs, B. Th. Breitkopf (von dem 1770 die ersten gedruckten Lieder Goethe's, ohne dessen Namen, in Leipzig erschienen), J. André, namentlich aber J. F. Reichardt und J. A. Peter Schulz, welche das Lied in seiner volksthümlich einfachen Weise mit künstlerischem Sinn auszubilden bestrebt waren. In Wien finden wir zu gleicher Zeit die bei Artaria, Kurzböck, Joh. Traeg, Rud. Gräffer, Gottfried Friedrich, Löschenkohl im Druck erschienenen Lieder von Joj. Ant. Steffan, Kozeluch, Friberth, Beecke, Sterkel, J. A. Hoffmeister, Hackel, Schenk, Stadler (der Name Mozart erschien erst 1790), Gluck's Oden, dem rhetorischen Standpunkt zugehörig, kommen hier nicht in Betracht.

Über Haydn's Lieder dieſer Periode können wir uns kurz faſſen; ein vollgültiges Urtheil wird erſt dann zuläſſig ſein, wenn uns ſeine ſpäteren und ungleich beſſeren Arbeiten dieſer Gattung vorliegen werden, obwohl auch dieſe eine für Haydn ſelbſt, ſowie für die Entwicklung des Liedes untergeordnete Stellung einnehmen.

Haydn kannte die neueren Dichter ſeiner Periode nur wenig und geſtand es gerne zu, daß er ſich in deren Ideenkreis nicht mehr einzuleben vermochte. Da ſein Hauptaugenmerk auf das Strophenlied gerichtet war, hatte er bei der ihm ohnedies ſpärlich zu Gebot ſtehenden Wahl von Gedichten ſeine liebe Noth, denn, wie er klagte, eine Melodie, welche für die erſte Strophe paſſe, füge ſich ſelten zu den folgenden; oft ſei der Sinn in einer Zeile geſchloſſen, aber nicht in der, welche ihr correſpondiren ſollte; man ſei auch nicht ſorgfältig genug in der Wahl der Vokale. Der Mangel litterariſcher Kenntniſſe machte ſich ihm gleich in den erſten 24 Liedern fühlbar; er überließ ſich daher, wie wir ſahen, gänzlich der Wahl und Einſicht ſeines Gönners und Freundes, v. Greiner, an deſſen fein gebildetem Taktgefühl man völlig irre wird, wenn man die Haydn zur Compoſition empfohlenen oder von ihm gebilligten Gedichte überblickt. Mit wenigen Ausnahmen überbieten ſie ſich an Abgeſchmacktheit und kann es nicht überraſchen, wenn Körner, der vielleicht nur von den erſten Serien Lieder von Haydn Kenntniß hatte, dem Herausgeber der „Erholungen" (?), der Schiller's „Sehnſucht" in Muſik geſetzt haben wollte und im Begriff ſtand, ſich deshalb an Haydn zu wenden, von Dresden aus an Schiller ſchreibt (29. März 1802): „Ich zweifle nur ob er ein gutes Gedicht verſteht, da er immer in ſehr ſchlechter Geſellſchaft gelebt hat, er habe daher Zelter oder Hurka vorgeſchlagen".[1] Darauf componirte Hurka das Lied. In England war Haydn dann ſchon wähleriſcher, ſowie auch ſpäter bei ſeinen drei- und vierſtimmigen Geſängen.

Es muß auffallen, daß Haydn, der doch ſonſt, wie wir oft genug ſahen, in ſeinen Compoſitionen den Volkston ſo richtig traf, in ſeinen Liedern, wie es ſcheint, dies nicht einmal beabſichtigte; waren ſie ja doch nur als kleine, dem Augenblick zur Zer-

1 Schiller's Briefwechſel mit Körner. S. 277.

streuung singlustiger Dilettanten dienende Kleinigkeiten gedacht. Man sollte meinen, daß er bei seinem einfach menschlichen naturwahren Empfinden gerade im kleinen Liede Hervorragendes hätte leisten müssen. Offenbar fehlte ihm dazu der rechte Anstoß von Außen. In seiner Umgebung, nur auf das instrumentale Gebiet und die italiänische Oper angewiesen, lag dieser Zweig der Tonkunst völlig außer seinem Bereich; wohl leuchtet auch hier ab und zu ein schwacher höherer Zug auf, allein die Gluth kommt nicht zum Durchbruch. Wie sehr Haydn von seinen ersten Liedern eingenommen war, bezeugt sein heftiger Ausfall gegen den ihm verhaßten Kapellmeister Hofmann,[2] der ihn „bey einer gewissen großen weld in allen fällen zu unterdrucken suchte" und aus dessen „Gassenliedern", in denen „weder Idee, noch ausdruck, und noch viel weniger gesang herrschet", er eigens drei Texte[3] wählte und neu componirte „um der nemblichen groß seyn wollenden weld den unterschied zu zeigen". Haydn meinte sogar, daß seine damaligen Lieder „durch den mannigfaltigen, natürlich schönen und leichten Gesang vielleicht alle bisherigen übertreffen werden" (S. 189). Wer weiß, ob nicht dabei eine (wie man erzählt) mehr als freundschaftliche Zuneigung zur genannten Francisca, der die Lieder gewidmet waren, im Spiele war, die ihm dann auch die Lieder in rosigerem Lichte erscheinen ließen. Artaria trug er eigens auf, „dem Hrn. v. Liebe (dem Vater der genannten Schönen) ein in rothem Taffet eingebundenes Exemplar deren liedern" zu überschicken.

Haydn liebte es auch, seine Lieder selbst in „critischen Häusern" zu singen, denn wie er sagt „durch die gegenwart und den wahren Ausdruck muß der Meister sein Recht behaupten".

Die zwei ersten Sammlungen sind noch in der alten Manier auf nur 2 Systemen geschrieben, Singstimme und Partie der rechten Hand auf dem oberen System mit Anwendung des damals noch immer gebräuchlichen Sopranschlüssels. Die Lieder

2 Leopold Hofmann hatte zu dem 1780 bei Kurzböck erschienenen 3. Heft Deutscher Lieder für Clavier, herausgegeben von J. Ant. Steffan, 6 Lieder beigesteuert; die ersten 24 waren von Karl Friberth und Nr. 14 derselben Goethe's „Veilchen", das auch Steffan in seiner 1. Sammlung (1778) bearbeitet hatte.

3 Siehe thematl. Verz. o. Nr. 8. 9. 10. S. 189 sind irrthümlich die Zahlen 4. 8. 9 angegeben.

haben in der Regel ihre Vor-, Nach- und zerstückelnden Zwischenspiele, doch nicht alle, bei einigen beginnt gleich der Gesang (Nr. 7, 10, 20, 21); anderen fehlen die Zwischenspiele (6, 23). Das melodische Hauptmotiv liegt im ersten Verspaar. Es sind meistens Strophenlieder, die uns vorliegen; nur wenige Lieder sind durchcomponirt und auch dann nur scheinbar, indem bei der Wiederholung nur die Begleitung variirt oder das melodische Motiv der einen Strophe dem der anderen verwandt ist, wie dies in späteren Liedern noch ersichtbarer ist, von denen einige die Mitte zwischen dem kleinen Strophenlied und der ausgeführten Arie halten; andere wieder sind im gewöhnlichen Romanzenton geschrieben, so Nr. 4 und 25.

Von den 24 Nummern[4] sind wohl die Hälfte für unsere Zeit geradezu ungenießbar oder doch zum mindesten bedenklich und ohne irgend welches Interesse. In der Reihenfolge treten als die besseren Nr. 4—6 hervor; Nr. 4 durch den schelmischen Charakter, Nr. 5 durch seinen hübschen Schluß, Nr. 6 durch einige hübsche harmonische Wendungen. Nr. 8—10 sind jene, mit deren Texte Haydn mit Hofmann in die Schranken trat. Letztere sind allerdings lahm und matt; von den Haydn'schen ist Nr. 8 leicht tändelnd, Nr. 10 das unschuldige Liedchen eines sorgenlosen Burschen; Nr. 9 dagegen ist gekünstelt und schwerfällig.[5] Nr. 12 ist jenes Lied, bei dem Haydn nicht mit Unrecht fürchtete, daß es bei der Censur beanstandet werden könnte, was ihm leid sein würde, da er eine „ausnehmend gut passende Aria" darauf gemacht habe (S. 188). Das Liebespaar Rosilis und Hyles pflegen hier am Bach unter blühenden Ästen der Ruhe. Die Mutter kam, die Tochter rief: „Es ist geschehen; Ihr könnt nun wieder gehen"! Dies war das letzte jener der „Freulen Francisca Liebe Edle v. Kreutznern aus besonderer Hochachtung und Freundschaft gewidmeten" Lieder.

4 Die in der Peters'schen Ausgabe (Heft 1351) enthaltenen Lieder sind S. 188, Anm. 1 und S. 206, Anm. 18 erwähnt. Bei der letzteren Angabe deuten die Nrn. 1. 2. 3 ꝛc. auf das 2. Dutzend des dem. Verz. also Nr. 13. 14. 15 ꝛc.

5 Nr. 9 ist im „Bazar", Beilage 12 (1871, 26. Juni) als „eine bisher unbekannte Composition Haydn's" mitgetheilt und zwar mit ungarischem Text („*Mat búsulsz árva szívem*") und der deutschen Übersetzung („Was trauerst du verwaistes Herz").

Mit Nr. 16 hat Haydn endlich sich selbst gefunden; hier finden wir wieder eine seiner bestrickenden volksthümlichen Melodien. Und er hat die Nummer nicht umsonst geschrieben, denn er benutzte sie, Note für Note, zum Andante seiner „Jagd-Symphonie" Nr. 40.[6] — Das genannte Liedchen wird aber weit überragt von Nr. 22, einem Muster musikalischer Komik. Lessing's Epigramm, ein Loblied auf die Faulheit, traf bei Haydn ins Schwarze. Er, der sein Lebelang der Fleiß selbst war, soll nun die Faulheit besingen. Das war die rechte Aufgabe für eine Natur, die zu Zeiten auch die Kehrseite von Einfalt und Gemüth zu zeigen wußte. Guten Muthes beginnt das Loblied; doch schon nach wenigen Takten sucht ein, gleich einem Bleigewicht abwärts sich schleppender chromatischer Gang ihm den Weg zu vertreten und so sucht auch der von Gähnen unterbrochene Gesang die Tiefe. Energisch rafft sich derselbe Gang wieder aufwärts, die Trägheit zu überwinden; die Harmonie nimmt verzweifelte Anläufe, reckt und streckt sich und wird fast feierlich. Vergebens: sie sinkt in sich selbst zusammen und erstirbt im eigenen Pfuhl.

Eine gleichzeitige Kritik sagt über die ersten 12 Lieder:

„Eines Haydn sind diese Lieder nicht würdig. Vermuthlich hat er aber nicht die Absicht gehabt, seinen Ruhm dadurch zu vergrößern, sondern nur den Liebhabern und Liebhaberinnen von einer gewissen Klasse ein Vergnügen damit zu machen. Niemand wird daher daran zweifeln, daß Herr H. diese Lieder hätte besser machen können, wenn er gewollt hätte. Ob er es nicht gekonnt hätte, ist eine andere Frage."[7]

---

6 Hat Haydn hier ein Lied instrumental benutzt, so ließen sich im umgekehrten Fall zu so manchen langsamen Sätzen seiner Symphonien Worte schreiben, so zu den Themen S. 266 A-dur, 268 und namentlich S. 274 F-dur, das einem gemüthvollen Dichter ganz besonders empfohlen sei. Der Text von Nr. 16 findet sich auch in Beethoven's „Seufzer eines Ungeliebten" Nottebohm, themat. Verz. S. 185 f.

7 C. F. Cramer's Magazin d. Musik, 1783, I. S. 456. Musikal. Almanach für Deutschland auf das J. 1783 [J. N. Forkel], S. 17.

Beilagen.

I.

Verzeichniß
der Opern, Academien, Marionetten und Schauſpiele,

welche vom 23. Jan. bis 22. Dec. 1778
auf der Hochfürſtl. Bühne
in Eſterház
gegeben worden ſind.[1]

Januar.

25. „Die Grenadiere", eine Comedie.
„Polyphemus".
27. „Arlequin der Handdieb", eine Pantomime, von Mr. Bienfait und Hrn. Chriſtl.
28. „Arlequin als Todtengerippe", eine Pantomime, von denſelben.
30. Academie: Sinfonia; Aria von Mme. Peſchwa; Concert von Mr. Hirſch (Flöte); Aria von Mr. Dichtler; Sonate von Mr. Luigi (Violiniſt Tomaſini); Sinfonia von Vanhal; Aria von Mme. Prandtner; dito von Mr. Bianchi; Sinfonia.

Februar.

1. *»Il finto pazzo«* (Oper von Piccini).
2. *»Academia musica«*.
5. *»Il finto pazzo«*.
10. „Die Grenadiere", eine Comedie.
„Bellandra".
11. Academie: Sinfonia; Aria von Mr. Bianchi; Concert von Mr. Roſetti (Violiniſt); Divert. von Pichl; Aria von Mr. Dichtler; Concertino von Pichl; Aria von Bianchi; Sinfonia von Mr. Hayden.
22. *»Academia musica nell' Appartamento«*.
24. *detto*.
26. *detto*.

März.

10. Fing die Pantſche Truppe an mit den „falſchen Vertrautlichkeiten" in 3 Aufzügen.
11. „Arnaud", ein Drama in 2 A.; „Der Graf Althans", ein Luſtſpiel in 3 A. Darinnen treten auf Mr. Ulrich und Bachmeyer.

---

1 Ende S. 14. — Die Opernvorſtellungen fallen faſt alle auf Sonntag und Donnerſtag.

12. »*Il Barone di Rocca antica*« (Oper von Salieri).
13. „Frau, schau, wem". Es traten auf die Schwarzwaldischen.
14. „William Buttler", in 5 Aufz.
16. „Die verstellte Kranke" (Lustspiel von Molière?).
17. „Emilia Galetti", in 5 A.
18. „Der Edelknabe" und „Jeny oder die Uneigennützigkeit".
21. Bei der Zurücklunft Sr. Durchlaucht: „Henriette" oder „Sie ist schon verheirathet" (Lustspiel in 5 A. von Großmann).
22. »*Il Barone di Rocca antica*«.
23. „Der Gläubiger", ein rührendes Lustspiel in 3 A.
24. „Die Haushaltung nach der Mode", eine Farce in 5 A.
26. „Der Pestzug" in 2 A. und „Wilhelmine".
27. u. 28. Wegen dem Winde nichts.
29. »*La buona figliuola*« (Oper von Piccini). Trat auf M. Lamberti.
30. „Die Schule der Freigeister" und „Das doppelte Hinderniß".
31. „Die Subordination".

April.

1. „Die drei Zwillingsbrüder".
2. „Das Soldatenglück".
3. „Der Jurist und der Bauer" (Lustspiel von Rautenstrauch) und „Der Nachtwächter".
4. „Die Feuersbrunst".
5. »*Il finto pazzo*« (siehe 1. Febr.).
6. „Das Duell" und „Die Windmühle".
7. „Der zu gefällige Ehemann".
8. „Der Kübehirt" und „Der dankbare Sohn".
9. »*Arcifanfano*« Oper von Gaßmann.
10. „Miß Fanny" in 5 A.
11. „Der Schneider und sein Sohn".
12. „Die Mütter".
20. „Montrese und Surrey", in 5 A. Trat auf Hr. Meyer.
21. „Der Schuldarren des Essighändlers".
22. „Elfriede". Trat auf Hrn. Meyer's Schwester, nachmalige Dittelmeyer.
23. »*Arcifanfano*« (siehe 9. Apr.).
24. „Der Todte ein Bräutigam" und „Der Bettelstudent".
25. „Miß Jenny Warten".
26. „Der Tambour zahlt alles" und „Crispins Liebesstreiche".
27. „Sophie" oder: „der gerechte Fürst". Trat auf Hr. Meyer.
28. „Der Zerstreute".
29. „Der Graf von Sonnenthal" und „Der Bettler".
30. »*Arcifanfano*« (siehe 9. April).

Mai.

1. „Burlie, Diener, Vater und Schwiegervater".
2. „Die Zwillingsbrüder".
3. »*La sposa fedele*« Oper von Guglielmi. Trat auf Mme Mazamenti.
4. „Der Deserteur" und „Der Kazaun", eine Burleske.
5. „Clementine", in 5 A.
6. „Die unähnlichen Brüder".
7. »*La buona figliuola*« (siehe 29. März).
8. „Emilie Waldegrau".
9. „Die neue Weiberschule".
10. »*La buona figliuola*«.
11. „Die Gunst des Fürsten", in 5 A.
12. „Nicht alles ist Gold, was glänzt".
13. „Der Stelze", oder: der „Majoratsherr".
14. »*La buona figliuola*«

15. „Der Hausvater", in 5 a. (a. d. Franz. des Diderot).
16. „Das ländliche Hochzeitsfest", Marionette (v. Pauersbach).
17. „Der Teufel steckt in ihm" und „Herkules in der Hölle".
18. »*La sposa fedele*« (siehe 3. Mai). Trat auf Mr. Totti.
19. „Das ländliche Hochzeitsfest", Marionette.
20. „Die drei Zwillinge".
21. »*La sposa fedele*«.
22. „Der Westindier" (a. d. Engl.).
23. „Gabriele von Monte Vecchio".
24. »*Arcifanfano*«.
25. „Der Spleen", in 5 A.
26. „Emilie", oder: „die Treue" und „Lipperl der Weiberfeind".
27. „Pamelen's" 1. Theil.
28. »*La sposa fedele*«.
29. „Der Deserteur aus Kindesliebe" (Schausp. v. Stephani).
30. „Stella" in 5 A. von Goethe.
31. »*La Frascatana*« (Oper von Paisiello).

Juni.

1. „Minna von Barnhelm" Lustsp. in 5 A. (von Lessing).
2. „Das ländliche Hochzeitsfest", Marionette.
3. „Der Furchtsame".
4. »*Arcifanfano*«.
5. „Die drei Zwillingsbrüder".
6. „Toyel" (?) in 5 A.
7. »*La sposa fedele*« (war am Pfingstsonntag).
8. „Der verlorene Sohn".
9. „Dürumel", oder: „der Deserteur".
10. „Der Ungar in Wien".
11. »*La Frascatana*«.
12. „Darf man seine Frau lieben".
13. „Tankred und Sigismunda".
14. »*Arcifanfano*«.
15. „Der Bediente, Nebenbuhler seines Herrn" und „Sind Manns- oder Weibspersonen standhafter in der Liebe".
16. „Henriette" oder: „Sie ist schon verheirathet".
17. „Der Minister".
18. »*La sposa fedele*«.
19. „Der Zerstreute".
20. „Die seltsame Eifersucht".
21. »*La sposa fedele*«.
22. „Medon", oder: „die Rache des Weisen".
23. „Der Edelknabe und Jenny".
24. „Die Stimme der Natur" und „Der Herr Vetter".
25. »*La Frascatana*«.
26. „Der Galeerensclave".
27. „Julie und Romeo".
28. „Die unsichtbare Dame" und ein Nachspiel.
29. „Der Schuster und sein Freund".
30. „Die verliebten Zänker".

Juli.

1. „Der englische Waise" und „Die Batterie".
2. »*Arcifanfano*«.
3. „Pamelen's" 2. Theil.
4. „Adelson und Salvini".
5. »*La sposa fedele*«.
6. „Der unvermuthete Zufall".
7. „Die dankbare Tochter" und „Die Parodie".
8. „Der Graf von Hohenwald".
9. »*La sposa fedele*«.
10. „Der zu gefällige Ehemann".
11. „Der Bürger" ein Trauerspiel.
12. »*L'Astratto*« (Oper von Piccini).
13. „Die Wahl" und „Die Nacht".
14. „Das ländliche Hochzeitsfest", Mar.
15. „Sidny u. Sylly" (Drama in 5 A.).
16. „Der gerechte Fürst".
17. „Der Krieg", oder: „die Soldatenliebe."

August.

Bei der Zurückkunft Sr. Durchlaucht.

26. „Maria Wallburg".
27. »*La sposa fedele*«.
28. „Der Barbier von Sevilien" (oder: „Die unnütze Vorsicht", Lustspiel von Beaumarchais).
29. „Geschwinde, ehe man es erfährt".
30. »*L'Astratto*«.
31. „Pamelen's" 3. Theil.

September.

Bei der Zurückkunft Sr. Durchlaucht von Wien.

8. „Die Wohlthaten unter Anverwandten".
9. „Wie man die Hand umkehrt".
10. »*Il geloso in cimento*« (Oper v. Anfossi).
11. „Arist, oder der ehrliche Mann".
12. „Der Graf von Olsbach".
13. »*Il geloso in cimento*«.
14. „Der Schneider und sein Sohn", und ein Nachspiel.
15. „Dido", Marionette.
16. „Die falschen Vertraulichkeiten".
17. »*L'Astratto*«.
18. „Die Poeten nach der Mode".
19. „Der Hochzeitstag", ein Trauerspiel in 5 A.
20. »*La sposa fedele*«.
21. „Die Wirthschafterin" und „Der Kühehirte".
22. „Die verliebten Zänker".
23. „Der Bettler" und „Der Bettelstudent" (oder: „Das Donnerwetter", Lustsp. in 2 A.).
24. »*La Frascatana*«.
25. „Verwirrung über Verwirrung".
26. „Stella", von Goethe.
27. »*Frascatana*«.
28. „Die Grafen von Sonnenfels" u. „Der Herr Gevatter".
29. „Minna von Barnhelm".
30. „Wie man eine Hand umkehrt".

Oktober.

1. »*La buona figliuola*«.
2. „Miß Burton, oder das Landmädchen".
3. „Fanny, oder der Schiffbruch".
4. „Der Gläubiger".
5. „Die ungleichen Mütter".
6. „Der Diener Nebenbuhler" und „Der ungegründete Verdacht".
7. „Der gute Ehemann".
8. »*La Frascatana*«.
9. „Die Unbekannte".
10. „Adelson und Salvini".
11. »*La Frascatana*«.
12. „Trau, schau, wem".
13. „Der Ungar in Wien".
14. „Der Postzug" und „Der Selbstmord".
15. „Der Schubkarren des Essigbändlers" (Drama von Mercier).
16. „Die seltsame Probe" und „Die Feldmühle".
17. „Derby", ein Trauerspiel.
18. »*Il geloso in cimento*«.
19. „Nicht alles ist Gold was glänzt".
20. „Clementine" (Trauersp. a. d. Frz.).
21. „Der verlorene Sohn".
22. »*La buona figliuola*«.
23. „Der Todte ein Bräutigam" und „Der Herr Gevatter".
24. „Emilia Waldegrau".
25. »*La sposa fedele*«.
26. „Das Findelkind" (Lustsp. v. Brühl).
27. „Der Schuster und sein Freund" und „Die Stimme der Natur".
28. „Das gerettete Venedig".

Hiermit schloß die Pauli und Maverische Truppe ihre Schauspiele in Esterhaz.

29. »*L'Astratto*«.
30. Fing die Diwaldische Truppe an mit „Amalie oder die Leidenschaften". Es traten auf Mlle. Knapp und die Messrs. Bartly, Schilling, Durst und Weiß.
31. „Die Wildpretschützen" und „Der Tempel der Venus". Traten auf Hr. Menniger, Mad. Soliman und Mlle. Biwald.

November.

1. „Der Hausregent".
2. „d'Arnaud" und „Pygmalion".
3. „Der Schwätzer".
4. „Die schöne Wienerin" (Lustspiel von Weidmann).
5. »*La Frascatana*«.
6. „Eugenie".
7. „Die Bekanntschaft im Bade".
8. „Der Deserteur aus Kindesliebe".
9. „So muß man mir nicht kommen".
10. „Der Entsatz von Wien".
11. „Der Geschmack der Nation".
12. »*L'Astratto*«.
13. „Die schöne Wienerin".
14. „Die Kindesmörderin".
15. »*L'Astratto*«.
16. „Der Westindier".
17. „Die Frau als Courier" und „Das Gespenst auf dem Lande".
18. „Die Bekanntschaft auf der Redoute", und „Der unbekannte Wohlthätige".
19. „Die verstellte Kranke".
20. „Montrose und Surrey". Trat auf Mr. Morocz.
21. „Die Batterie" und „Der Gewürzkrämer".
22. »*La Locanda*« (Oper von Garzaniga).
25. „Emilia Galotti".
26. »*La Locanda*«.
27. „Der Graf Waltron".
28. „Der betrogene Vormund".
29. „Amalie, oder die Leidenschaften".
30. „Richard der Dritte".

Dezember.

1. »*La Locanda*«.
2. „Der Kobold" und „Der Soldat".
3. „Der Schwätzer".
4. „Der Geschmack der Nation".
5. „Louise, oder der Sieg der Unschuld".
6. »*Il geloso in cimento*«.
7. „Alle irren sich".
8. »*Il geloso in cimento*«.
9. „Alle haben recht".
10. „Nancy, oder die Schule der Eheleute".
11. „Die Gunst des Fürsten".
12. „Die reisenden Comödianten" und „Odoardo".
13. „Der Bettelstudent" und „Der todte Herr Bruder".
14. „Der Graf von Olsbach".
15. „Der Teufel an allen Ecken".
16. „Die reiche Frau".
17. „Es ist nicht alles Gold was glänzt".
18. „Der Gefühlvolle".
19. „Der Schein betrügt, oder der gute Mann".
20. „Die Wildpretschützen".
21. „Der Jurist und der Bauer" und „Der Einsiedler".
22. „Olivie", ein Trauerspiel von Brandes.

II.

Verzeichniss der Mitglieder der fürstl. Esterhazy'schen Musikkapelle (nach der Zeit ihres Eintritts). 1761—1790.

Abkürzungen: V. = Violine, Vcll. = Violoncell, Contrab. = Contrabass, Fl. = Flöte, Ob. = Oboe, Fag. = Fagott, W. = Waldhorn, Tr. = Trompete, Org. = Orgel, Op. = Oper, K. = Kirchenchor, S. = Sopran, T. = Tenor, B. = Bass.

a. Orchester.

Novotny, Jos.[1] (V., siehe K.) 1736—65, † 1765.

Sturm, Joh. Adam[2] (V., Viola) 1737—71, † 1771.

Kühnel, Anton (Contr., siehe K.) 1744—65.

Rigst, Franz[3] (V., siehe K.) 1760—72.

Grießler, Melchior (V., siehe Op. und K.) 1761—90, † 1792.

Weigl, Jos.[4] (Vcll.) 1761—69.

Heger, Joh. G., (V.) 1762—66.

Guarnier, Franz (V.) 1762—65.

Tomasini, Aloys[5] (V.) 1762—90, † 1808.

Burgsteiner, Jos. (V., siehe K.) 1766—90.

Küssel, Ignaz (Vcll.) 1768—72.

Blaichek, Jos. (V.) 1769—72.

Süssig, Christoph (V., Vcll.) 1769—70, † 1770.

Lidl, Andreas[6] (Baryton) 1769—74.

Marteau, (recte Hammer) Lor.[7] (Vcll.) 1771—78.

Krumpholz, Joh. Bapt.[8] (Harfe) 1773—78.

Ernst, Joh. Mich.[9] (V., siehe K.) 1776—90.

Hoffmann, Jos. (V.) 1776—81.

Rosetti, Antonio[10] (V.) 1776—91.

Diehl, Joh. (Contrab.) 1776—90.

Nipamenti, Francisc. (V.) 1778—80.

Kraft, Anton[11] (Vcll.) 1778—90.

---

1 Zugleich Organist und Buchhalterei-Kanzlist, siehe I. S. 261.

2 Siehe Bd. I. S. 214.

3 Notiz vom J. 1760: „Muß den Chor frequentiren, bei der Tafelmusique und zum Notencopiren sich gebrauchen lassen"; wurde dann Eisenstädter Kassier und später Rentmeister.

4 Wurde Mitglied des Hoftheater-Orchesters und der Hofkapelle in Wien, starb 1820; Haydn war sein Taufpathe (vergl. I. S. 264 f.).

5 Siehe Bd. I. S. 261 f.; II. S. 17.

6 Siehe S. 19. 7 Siehe S. 19. 8 Siehe S. 101.

9 Ernst war bis 1813 in der Kapelle; seine zahlreichen Kirchencompositionen sind im Eisenstädter Musik-Archiv aufbewahrt.

10 Siehe S. 104. 11 Siehe S. 104.

Polzelli, Antonie[12] (V.) 1779—90.
Bertoja, Val. (V.) 1780—88.
Mestrino, Nicolò[13] (V.) 1780—85.
Menzl, Franz (V.) 1781—82.
Fux, Peter[14] (V.) 1781—82.
Toft, Johann[15] (V.) 1783—89.
Mraw, Franz[16] (V.) 1781—86.
Grilli, Attilio (V.) 1786—90.
Hirsch, Leop. (V.) 1786—90.
Fuchs, Joh. Nep.[17] (V.) 1788—90.
Weber, Fridelin[18] (V.) 1. Apr. bis Ende Sept. 1788.
Tauber, Clemens (Vcll.) 1788—90.

Harmonie.

Kapfer, Joh. G. (Ob.) 1761—69.
Kapfer, Joh Mich. (Ob.) 1761—69.
Schwenda, Georg (Fag., Contrab.) 1761—65.
Hinterberger, Joh (Fag.) 1761—78.
Siegl, Franz (Fl.) 1762—69.
Knoblauch, Joh (W.) 1762—65, † 1765.
Steinmüller, Thadd.[1] (W.) 1762—72.
Reiner, Franz (W.) 1763.
Franz, Karl[2] (W., Baryt.) 1763—76.
Diezl, Jos. (W., Contrab.) 1776—90.
May, Johann (W.) 1765—72.
Stamitz, Franz (W.) 1765.
Schieringer, Karl (Fag., Contrab.) 1767—90, † 1791.
Colombazzo, Vitt.[3] (Ob.) 1768—69.
Pohl, Zacharias[4] (Ob.) 1769—91, † 1791.
Oliva, Jos. (W., V.) 1769—90.
Pauer, Franz (W., V.) 1769—90.
Cherné, Karl (Ob.) 1771—76.
Pecziral, Caspar (Fag.) 1771—90.
Hirsch, Zacharias (Fl.) 1776—90.
Drobney, Ig. (Fag.) 1776—78.
Griesbacher, Ant. (Klar.) 1776—78.
Griesbacher, Raimund (Klar.) 1776—78.
Peschwa, Ant. (Ob.) 1776—79.
Schandig, Albr. (Ob.) 1776—82.
Hellerlieder, Joh. (W., V.) 1776—90.
Rupp, Martin (W.) 1777—81.
Peschke, Joh. (Tr.) 1780—81.
Eckhardt, Ant. (W.) 1780—91.
Markl, Lorenz (Tr.) 1780.
Mayer, Ant. (Ob.) 1781—90.
Steiner, Jos. (Fag.) 1781—90.
Makovecz, Joh. (W.) 1781—92.
Chiesa, Natale (V.) 1782—87.
Hörmann, Joh. (W.) 1782—86, † 1786.
Scolari, Dem. (Ob.) 1783.
Czerwenka, Franz (Fag.) 1783—89.
Nickl, Matth. (W.) 1786—90.
Lendway, N. Gabr. (W.) 1787—90.

b. Oper.

Die mit * bezeichneten Mitglieder sangen in Haydn's Opern.

*Friberth, Karl[1] (T.) 1759—76.
*Grießler, Melchior (B. und K.) 1761—90, † 1792.
*Dichtler, L.[2] (T.) 1763—90, † 1799.
*Specht, Christian[3] (B. und Bratsche, siehe K.) 1768—90.

12 Siehe S. 89. 13 Siehe S. 18.
14 Seit 1787 in der kaiserl. Hofkapelle, gest. 1831 (siehe S. 18).
15 Siehe S. 71 und 77. 16 Siehe S. 18.
17 Seit 1802 fürstl. Pr.: Kapellmeister, nach Haydn's Tod Kapellmeister, starb am 29. Oct. 1839 und liegt mit Haydn in einem und demselben Grustgewölbe.
18 Siehe S. 283. 1 Siehe I. S. 266. 2 Siehe I. S. 267.
3 Trat ins Hoforern-Orchester in Wien, starb 1792.
1 Siehe I. S. 270. 2 Siehe I. S. 271.
3 Hatte auch die Claviere zu stimmen und die Kunstuhren aufzuziehen.

*Lambertini, Giac. (B. *Virtuosa di canto*) 1769—89.
*Bianchi, Benedette (T.) 1776—90.
*Gherardi, Pietro (Alt) 1776—78.
*Ungricht, Vitus (T.) 1776—89.
*Jermoli, Ongi (T.) 1777—81.
*Lotti, Andreas (B.) 1778—82.
Lotti, Giuseppe 1778—90.
*Peschi, Antonio (B.) 1779—82.
Nessi, Luigi (B.) 1779—81.
Morelli, Bartholem. 1780—90.
Crimazzi, N. 1781.
*Braghetti, Prospero 1781—90.
Pasquale, di Gierami 1781.
*Merotti, Vincenzo 1781—90.
*Speccioli, Antonio 1782—85.
*Negri 1782—84.
*Mandini, Paulus 1783—84.
Benedict, 1784—86.
Nencini, Santi (B.) 1785—90.
Paoli, Gaetano de 1788—90.
Prizzi, Nicolaus 1788—90.
Amici, Giuseppe, März 1790.
Majeroni, Pietro, März 1790.
Martinelli, Philippe, Aug. 1790.

*Jäger, Clemens (A. siehe L.) 1755—76, † 1793.
*Anz, Barbara, sp. verehl. Dichtler[1] (S., siehe K.) 1775—76, † 1776.
*Scheffstoß, A. M., sp. verehl. Weigl[2] (S.) 1760—69.
*Spangler, M. Magdl., sp. verehl. Reiberth[3] (S.) 1765—76.
*Gellini, Gertr., *Virtuosa di canto* (S.) 1769—72.
*Puttler, Marianna (S.) 1776—78.
Trever, Marie Elis. (S.) 1776—78.
*Prandtner, Marie Cl. (S.) 1776—80, † 1780.
*Peschwa, Kath. (S.) 1777—79.
Lauber, M. Anna[4] sp. verehl. Pauersbach (S.) 1778.
*Zannini, Anna (S.) 1778—79.
*Jermoli, Anna (S.) 1777—81.
*Nipamenti, Barbara[5] (S.) 1778—80.
*Pelzelli, Luigia[6] (S.) 1779—90.
*Baldesturia, Constanza[7] (S.) 1779—85.
*Lavecchia, Amal. Ther. (S.) verm. mit dem Waldh. Eckhardt 1780—81.
*Belegno, Maria[8] d. J. (S.) 1781—84, † 1784, 17. Mai in Eisenstadt.
*Belegno, Metilde (S.) 1781—90.
Raimondi, Anna (S.) 1781—82.
*Speccioli, Mar. Ant. (S.) 1782—85.
Delicati, Margherita (S.) 1785—87.
Sassi, Barbara (S.) verm. mit Nencini 1786—88.
Benvenuti, Barbara (S.) 1788—89.
Bianchi, Theresia (S.) verm. mit M. Prizzi 1788—90.
Zecchielli, Maria 1789.
Mele, Theresia, Juli 1790.

c. Kirchenchor (in der Schloßkirche).

Liezt, Joh., Schulmeister (T.) 1753—77, † 1777.
Grießler, Melchior (B.) 1761—90.
Haydn, Johann[1] (T.) 1765—90.
Specht, Christian (B.) 1777—90.

1 Siehe I. S. 271. 2 Siehe I. S. 265. 3 Siehe I. S. 271.
4 Siehe S. 9 und 19. 5 Siehe S. 19. 6 Siehe S. 89 ff.
7 Siehe S. 20. 8 Siehe S. 20.
1 Siehe I. S. 245.

Jäger, Clemenz (A.) 1755—76.
Anz, Barbara (S.) † Op. 1757—76.
Scheffstoß, A. Mar. siehe Op. 1760—69.
Ullmann, Franziska (A.) 1768—69.
Grießler, Elis. (A.) sp. verehel. Mutkovitz 1769—82.
Grießler, Josepha (A.) 1782—90.
Pilhofer, Barbara (S.) 1782—85.
Burghardt, Clara (S.) 1782—97.

Novotny, Joh., Org., siehe Orch. 1736—65.
Novotny, Franz, Org. 1765—73, † 1773.
Diezl, Jos. (siehe oben), Org. 1773—77, † 1777.
Haydn, Jos., als qua Organista[2] 1773—90.
Fuchs, Joh. Georg, Schloß-Schulmeister 1779—90, † 1810.
Kühnel, Anton (Contrb.) siehe Orch. 1741—65.
Rigl, Franz (V.) siehe Orch. 1760—72.
Burgsteiner, Jos. (V.) 1766—90.
Ernst, Michael (V.) 1774—90.
Reschwitz, Jos. (V.) 1774—77.
Der Stadt-Thurnermeister und seine Gesellen.

III.

Verzeichniss der in den Jahren 1767—1790 auf den Theatern nächst der Burg, nächst dem Kärnthnerthor und in Schönbrunn (Lustschloß) zum erstenmale aufgeführten Opern und Singspiele.

(B. = Burgtheater, K. = Kärnthnerthortheater.)

1767.

25. Febr. (B.) **L'Albagia smascherata** — ?
9. Sept. (B.) **Partenope,** *Festa teatrale* (Metastasio) — Hasse
(Zur Verlobung Ferdinand IV., Königs beider Sicilien, mit Marie Josephine Gabriele, Erzherzogin von Oesterreich, † als Braut 1767 zu Schönbrunn).
12. Sept. (Schönbrunn) **Il Marchese villano** (zu derselben Feier) — Galuppi
5. Oct. (B.) **Amor und Psyche** — Gaßmann.
26. Dec. (B.) **Alceste,** *tragedia per musica* Calzabigi — Gluck.
(Wegen Richtigstellung des Datums siehe S. 119, Anm. 1.)

1768.

5. Jan. (B.) **La notte critica** — Gaßmann.
(B.) **La moglie padrona** — Giuf. Scarlatti.
(B.) **La Cecchina, ossia La buona figliuola** (Goldoni) — Piccini.
(B.) **La Cascina** (Pasticcio).

2 Siehe S. 61.

1769.

24. Jan. (K.) **La Pescatrice** — Piccini.
(B.) **I viaggatori ridicoli** — Gaßmann.
(B.) **Piramo e Tisbe**, *Intermezzo tragico a 3 voci* — Hasse.

1770.

(B.) **Il villano geloso** — Galuppi.
(B.) **Le donne letterate** (Becherini) — Salieri.
(B.) **L'amore innocente**, *Pastorale* — Salieri.
(B.) **L'amore artigiano** (Goldoni) — Gaßmann.
3. Nov. (B.) **Paride ed Elena**, *dramma per musica* — Gluck.

1771.

(B.) **La moda ossia I scompigli domestici** (Paßiccio).
- **Il filosofo inamorato** — Gaßmann.
- **Il finto pazzo per amore** — Piccini.
- **Don Chisciotte della Mancia** — Paisiello.
- **La contadina fedele**, *burletta* — Sarti.
- **Don Chisciotte alla nozze di Camazzo**, *festa teatrale* (Becherini) — Salieri.
- **Il tutore e la pupilla** — ?
- **Il Ciarlone**, *op. bernesca* (Giuseppe Aveo) — ?
- **La Pescatrice** (Goldoni) — Gaßmann.
- **La Confessina** (Calzabigi) — Gaßmann.
- **Lo sposo burlato** — Piccini.
- **L'impresa d'opera** — Guglielmi.
- **L'incognita perseguitata** — Piccini.
- **Armida** — Salieri („Schüler Gaßmanns, ein Versuch").
- **Il maestro di capella** — Fioriano Giov. Deller.
- **Il pazzo Don Narciso: Il fanfarone: Il buon marito**, Zwischenspiele.

1772.

Abwechselnd in beiden Theatern:

29. Jan. **La Fiera di Venezia** (Becherini) — Salieri.
21. Apr. **Lo finto gemelle** — Piccini.
12. Mai. **Il Barone di rocca antica**, *Intermezzo* (Abbé Petrellini) — Salieri.
23. Juni. **I Rivinali** (Becherini) — Gaßmann.
18. Juli. **La Diavolessa** — Bartha.
12. Aug. **L'Americano** — Piccini.
22. Sept. **La Locanda** — Gazzaniga.
21. Oct. **La vecchia rapita** *dr. eroi-comico* (Parodie, Becherini) — Salieri.

1773.

3. Febr. **La casa di campagna** — Gaßmann.
12. Apr. **Il Conte baggiano**, *Intermezzo* (Paßiccio).

11. Mai **L'Amore soldato** Tassie — Relici.
8. Juni **La locandiera** Poggi — Salieri.
20. Juli **Il puntiglio amoroso** Goldoni — Galuppi.
31. Aug. **Methilde ritrovata** Cellini — Anfossi.
9. Dec. **L'isola disabitata** Goldoni — Jos. Scarlatti starb 1757.

1774.

1. Jan. **La calamità de'cuori** Gamerra — Salieri.
4. Apr. **L'isola d'Alcina** Bertati — Gazzaniga.
17. Mai **Il tamburro notturno**, *dr. piac.* — Paisiello.
25. Mai **Il geloso in cimento** Bertati — Anfossi.
La donna soldato — Gazzaniga.
1. Juni **L'Astratto, ossia Il giuocator fortunato** Petrosellini — Piccini.
19. Juni **L'amore in campagna**, *Interm. past.* — Borghi.
3. Aug. **La Schiava amorosa**, *Interm.* — Borghi.

1775.

17. Jan. **L'inimico delle donne** — ?
29. Apr. **La Frascatana** Desigui — Paisiello.
13. Juni **La finta giardiniera** — Anfossi.
15. Juli **Il duello** Lorenzi — Paisiello.
9. Sept. **La finta scema** Gamerra — Salieri.
26. Oct. **L'innocente fortunata** — Paisiello.
12. Dec. **Don Anchise di Campanone** — Paisiello.

1776.

Im Kärnthnerther-Theater Vorstellungen der Gesellschaft Böhm und Noverre 17. April bis 17. Juni. Singspiele: Anton und Antoinette — Gossec, Der Deserteur, Der Faßbinder — Monsigny; Der Freund des Hauses, Der Huron, Lucile, Der Prächtige, Das redende Bild, Walder, Zemire und Azor, Die zween Geizigen — Grétry; Der Hufschmied, Der verstellte Gärtner — Philidor; Das Rosenmädchen von Salency — Duny; Robert und Kalliste — Guglielmi, Der Rendezvous, Die Jagd, Die Messe — Hiller, Der Dorfdeputirte — Wolf, Die Pilgrimme von Mekka — Gluck, Das Schnupftuch — Richter, Der Sklavenhändler von Smyrna — Holly, Zemire und Azor — Baumgartner.

Italiänische Opern an beiden Theatern:

Le nozze deluse — Tozzi.
La sposa fedele — Guglielmi.
20. Juli **Dalisa e Delmita** — Salieri.
L'avaro — Anfossi.
17. Nov. **Le due contesse** — Paisiello.
14. Dec. **La donna instabile** — Anfossi.
31. Dec. **Piramo e Tisbe** — Zanzzini.

1777.

12. Jan. K. **La vera costanza** — Anfossi.
9. Apr. B. **La buona figliuola** (siehe 1760) — Piccini.
19. Juni K. **Orlando Paladino** — Anfossi.
10. Juli K. **La contadina ingentilita** — ?
7. Aug. K. **Il Marchese carbonaro** — Gazzaniga.
21. Aug. K. **Il convitato di pietra** — Righini.
6. Oct. K. **Lo geloso villano** — Sarti.
15. Oct. K. **Armida** — Naumann.
? K. **Isabella e Rodrigo** (Bertati) — Anfossi.

1778.

Deutsches National-Singspiel im Burgtheater (Hof- und Nationaltheater) seit 17. Febr.: Die Bergknappen, Die Apotheke — Umlauf, Diesmal hat der Mann den Willen — d'Ordonez; Röschen und Colas — Monsigny, Der Hausfreund, Lucile, Die abgeredete Zauberei, Sylvain — Grétry, Die Kinder der Natur — Aspelmayer, Da ist nicht gut zu rathen — Bartha, Frühling und Liebe — Ulbrich, Robert und Kalliste — Guglielmi, Medea (Meidram) — Benda, Der Liebhaber von 15 Jahren — Martini.

1779.

Anton und Antoinette — Gossec, Der verstellte Narr aus Liebe — Sacchini; Der Jahrmarkt — Benda, Die beiden Geizigen, Zemire und Azor — Grétry, Die Puce-farbenen Schuhe oder die schöne Müllerin — Umlauf, Julie — Dezède, Die Liebe unter den Handwerksleuten — Gaßmann, Der Deserteur — Monsigny.

1780.

Ariadne auf Naxos (Meidram) — Benda, Der prächtige Freigebige, Der eifersüchtige Liebhaber — Grétry, Der adelige Tagelöhner — Bartha; Was erhält die Männer treu? — Ruprecht, Die Kolonie — Sacchini; Claudine von Villabella — v. Decke, Der Faßbinder — Philidor, Die Pilgrimme von Mekka — Gluck, Die verfolgte Unbekannte (a. d. ital.) — Anfossi.

1781.

Die Freundschaft auf der Probe, Die unvermutheten Zufälle — Grétry, Die Wildschützen — ?, Der Sklavenhändler von Smyrna — Holly, Andromeda und Perseus (Schauspiel mit Musik) — Zimmermann, Adrast und Zidore oder die Nachtmusik, Die Rauchfangkehrer — Salieri; Die eingebildeten Philosophen (a. d. ital.) — Paisiello, Die Wäschermädchen — Zanetti; Die Sklavin und der großmüthige Seefahrer (a. d. ital.) — Piccini; Pyrrhus und Polixene — Winter, Iphigenie auf Tauris (23. Oct. erste Wiener Aufführung in deutscher Spr., 6 mal wiederholt) — Gluck, Die Pilgrimme von Mekka, *Alceste*, *Orpheus u. Eurydice*, beide in ital. Spr. von deutschen Sängern ges.) — Gluck.

1782.

Alle 4 Opern von Gluck im Jan. und Febr. mehreremal wiederholt.

Das Jerlicht oder: Endlich fand er sie — Umlauf, Der blaue Schmetterling — Ullbrich, *La contadina in corte* — Sacchini, *La Locandiera* — Salieri, **Die Entführung aus dem Serail** (16. Juli, erste Aufführung und 11 Mal wiederholt) — Mozart.

1783.

Die unruhige Nacht (*La notte critica*, siehe 1768) — Gaßmann, Neic, oder: Pflicht und Liebe im Streit — Gallus, Die betrogene Argliß — Weigl (4. März letzte Vorstellung). Italiänische Buffo-Opern-Gesellschaft, ebenfalls im Burgtheater:

22. Apr. **La scuola de' gelosi** — Salieri.
2. Mai. **L'Italiana in Londra** — Cimarosa.
28. Mai. **Frà i due litiganti, il terzo gode** — Sarti.
30. Juni. **Il curioso indiscreto** (mit 2 eingelegten Arien von Mozart) — Anfossi.
25. Juli. **Il Falegname** — Cimarosa.
13. Aug. **Il Barbiere di Seviglia** — Paisiello.
8. Oct. **I filosofi immaginari** (1781 deutsch) — Paisiello.
14. Nov. **La finta principessa** — Romano.
29. Dec. **I viaggiatori felici** — Anfossi.

1784.

25. Jan. **Il mercato di malmantile** — Bartha.
11. Febr. **La dama incognita** — Gazzaniga.
26. Apr. **I contratempi** — Sarti.
7. Mai. **Il vecchio geloso** — Felice Alessandri.
16. Juni. **Le vicende d'amore** — Guglielmi.
7. Juli. **La finta amante** — Paisiello.
23. Aug. **Il Rè Teodoro in Venezia** — Paisiello.
24. Sept. **Giannina e Bernardone** — Cimarosa.
25. Oct. **Il marito indolente** — Anß.
6. Dec. **Il ricco d'un giorno** — Salieri.

Im Kärnthnerther-Theater gab die Gesellschaft Schikander-Kumpf eine Reihe Vorstellungen (5. Nov. 1784 — 8. Febr. 1785). Unter den Opern und Singspielen, meistens schon genannte Stücke, war „Die Belohnte Treue" — „Haiden" (18. und 20. Dec.).

1785.

Fortsetzung der ital. Opern im Burgtheater:

6. Apr. **La contadina di spirito** — Paisiello.
27. Apr. **L'incontro inaspettato** — Righini.
18. Mai. **Il pittore parigino** — Cimarosa.
1. Juni. **Gli sposi malcontenti** — Sterace.
6. Juli. **La discordia fortunata** — Paisiello.

12. Oct. **La grotta di Trofonio** — Salieri.
25. Nov. **La villanella rapita** — Bianchi mit eingelegten Nummern von Mozart.

Wiedereröffnung des Kärnthnerther Theaters.

4. Aug. **Giulio Sabino**, *opera seria* — Sarti 6 mal mit Luigi Marcheſi in der Titelrolle.

Das deutſche Singſpiel begann am 16. Oct. und ſchloß Ende Febr. 1788. Bisher noch nicht gegebene Stücke waren:

Zelix oder der Findling, Die ſchöne Arſene — Monigny. Die drei Pächter — W. G. Becker. Die Dorfhändel, Das wüthende Heer — Kurzbeck. Die Dorfdeputirten — Teyber. **Der Schauſpieldirector** (1786, 11. Febr., am 7. in Schönbrunn) — Mozart. Die glücklichen Jäger. Der Ring der Liebe — Umlauf. Der lächerliche Zweikampf a. d. ital. — Paiſiello. Der Alchymiſt — Schuſter. Der Apotheker und der Doctor (1786, 11. Juli). Betrug durch Aberglaube. Die Liebe im Narrenhauſe — Dittersdorf. Robert und Hannchen — Hauke. Im Trüben iſt gut fiſchen a. d. ital. — Sarti. Im Finſtern iſt nicht gut tappen — Schenk. Die Illuminaten — Kürzinger. Richard Löwenherz — Grétry.

1786.

1. Jan. **Il burbero di buon cuore** — Vinc. Martin.
11. Febr. **Prima la musica e poi le parole** (am 7. Febr. in Schönbrunn) — Salieri.
20. Febr. **Il finto cieco** — Gazzaniga.
1. Mai. **Le nozze di Figaro**, *opera buffa* (da Ponte) — Mozart.
15. Mai. **Il trionfo delle donne** — Anfoſſi.
12. Juli. **Il Demogorgone, ovvero: Il Nicoſia corſuso** — Righini.
1. Sept. **Le gare generose** — Paiſiello.
17. Nov. **Una cosa rara, ossia: Bellezza ed onestà** (da Ponte) — Martin.
27. Dec. **Gli equivoci**, *dr. buffo* — Storace.

1787.

24. Jan. **Democrito corretto** — Dittersdorf.
9. Apr. **L'inganno amoroso** — Guglielmi.
7. Mai. **Le trame deluse** — Cimaroſa.
25. Mai. **Lo stravagante inglese** — Bianchi.
4. Oct. **L'arbore di Diana** (da Ponte) — Martin.
16. Nov. **L'amore costante** — Cimaroſa.

1788.

8. Jan. **Axur rè d'Ormus** (Umarbeitung d. Oper Tarare) — Salieri.
26. März. **L'amore costante** — Cimaroſa.
23. Apr. **La modista raggiratrice** — Paiſiello.
7. Mai. **Il dissoluto punito, ossia: Il Don Giovanni**, *op. buffa* (da Ponte) — Mozart (erſte Aufführung in Prag 1787, 29. Oct.)

2. Juni **Le gelosie fortunate** — Anfossi.
15. Juli **Gli amanti canuti** — Anfossi.
10. Aug. **Il fanatico burlato** — Cimarosa.
10. Sept. **Il talismano** (Soldani) — Salieri.
11. Nov. **Il pazzo per forza** — Weigl.

1789.

11. Febr. **Il pastor fido** (da Ponte) — Salieri.
1. März. **L'ape musicale** — ?
12. Mai **I due supposti conti** — Cimarosa.
15. Juni **Il falegname** (mit vielen Verbesserungen) — Cimarosa.
6. Sept. **I due Baroni** — Cimarosa.
11. Dec. **La cifra** — Salieri.

1790.

26. Jan. **Così fan tutte ossia: La scuola degli amanti**, *op. buffa* (da Ponte) — Mozart.
13. Apr. **Nina, ossia: La pazza per amore** — Paisiello.
24. Mai **La pastorella nobile** — Guglielmi.
13. Aug. **La quacquero spiritosa** — Guglielmi.
15. Sept. **La cuffettiera bizzarra** — Weigl.
13. Nov. **La Molinara** — Paisiello.

Berichtigungen und Zusätze.

Band I (resp. I., erster Halbband):

Seite 3, Anm. 1, Zeile 2, lies: Pichn.
„ 33, Anm. 10, Zeile 10, lies: Zächer.
„ 48, Zeile 12, lies: 1697.
„ 85, Zeile 22, lies: 16. Mai 1767.
Zeile 23, lies: Affilisio. (dito S. 146.)
„ 86, Zeile 17, lies: 1767.
„ 114, Zeile 23, lies: von **Sachsen** Hildburghausen.
„ 116, Zeile 19, lies: (1759, Nr. 23.)
„ 136, Anm. 1: Seit 1881 in Besitz der „Wiener Versicherungsgesellschaft".
„ 141, Zeile 8, lies: machte ihn.
„ 191, Anm. 19, Zeile 6, lies: Graf Rudolph, geb. 1801, gest. 22. Sept. 1881.)
„ 204, Anm. 5, Zeile 3, lies: 1783.
„ 206, Zeile 28, lies: 1711.
„ 208, Zeile 16, lies: In Ermangelung eines männlichen Erben.
„ 232, Zeile 17, lies: Kalecsa.
Zeile 28, lies: prangte.
„ 244, Zeile 27, lies: *Accurate* (dito S. 245, Anm. 38.)
„ 259, Zeile 31, lies: dreißig.
261, über Luigi Tomasini Vater: siehe Bd. II. S. 17.
„ 263, Zeile 28, lies: sein Sohn Aloysius. Zeile 31, lies: Luigi (Aloysius) Tomasini. Die beiden Söhne Tomasini's, Luigi (Aloysius) und Anton sind hier irrthümlich verwechselt und ineinander verlettet. Luigi d. Ä. heirathete ohne des Fürsten Wissen die Sängerin Sophie Groll (Grell); beide wurden sofort entlassen und traten in die herzogl. Mecklenb.-Strel. Kapelle, L. als Concertmeister. 1812 gaben sie in Berlin ein Concert, in dem Luigi Beethoven's Concert „mit vieler Fertigkeit und Kraft" spielte, seine Frau, eine Schülerin Righini's wird sehr gelobt. 1814 gab L. in Wien im Kärnthnerther-Theater ein Concert, fand aber keinen Beifall. Von da an ist er verschollen. Beide Söhne wurden 1796 in die fürstl. Esterh. Kapelle aufgenommen. Anton wurde 1811 Dirigent bei der 2., 1820 bei der 1. Violine und starb 1824. Hiernach ist der Absatz Luigi Tomasini zu berichtigen. Haydn's Votum aber (S. 261, Zeile 20) bezieht sich auf Luigi.

Seite 268 und 269, über die Familie Elßler:

Seite 268, Zeile 24, lies: nach dem Tode des Vaters (1782)

„ 269, Zeile 32, einzuschalten nach 1800: wurde 1823 bei den P. P. Franziskanern in Wien als Frater eingekleidet und starb zu Lanzendorf.
Johann, geb. 31. Jan. 1802, wurde Oberdirector &c.

„ 326, Anm. 91, Zeile 2, lies: C. Ph. Em. Bach.

„ 328, Zeile 4, lies: mit keinen Kunstgriffen.

„ 342, Zeile 26, lies: bei das erwähnte Quartett.

„ 346, Zeile 6, lies: *originaux*.

„ 349, Zeile 18, lies: vor 1 Concert

„ 354, Zeile 3, lies: nur drei, in F-, G- und D-dur.

„ 359, Tempo zu *Agnus Dei* lies: *Adagio*.

„ 361, Zeile 18, lies: *primo*.

„ 362: bei der dem Angabe der Messe D-moll zu ergänzen: *a capella*.

„ 381 Wegen Haydn's Autobiographie vergl. Bd I. S. 75.

Anhang. Stammtafel der Familie Haydn, rechts, untere Rubrik bei A. Kin der der A. M. Fröhlich: Anna Katharina, lies: verm. 5. Juli 1759.

Band II (resp. I., zweiter Halbband):

Seite 4, Anm. 2, Zeile 2 lies: die Abkürzung Band (Bd. I.

„ 67, Zeile 15—16, lies: g. 1. 2. 3.

„ 87, nach Zeile 12 einzuschalten: 1 Sonate für Clavier mit Violinbegl. g. 4.

„ 88, Zeile 29, lies: zum ewigen Bunde.

„ 105, Zeile 17, lies: des Herzogs.

„ 140, Anm. 12, vergl. Brief Mozart's, 16. Dec. 1780; dito P. Mozart über Esser. O. Jahn, Mozart, I. 326.

„ 169, Zeile 7, lies: Symphonie

„ 187, Zeile 31, einzuschalten nach — I. Theil: o. 1—12.

„ 189, Zeile 1, lies: Nr. 8. 9 10

„ 205, Zeile 25, lies: *Lieder* o. 13—21.

„ 206, Zeile 33, einzuschalten nach — $^3/_4$: o. 25.

„ 210, Anm. 18, Nr. 1. 2. 3. . . . . resp. Nr. 13—16. 20—23.

„ 210, Zeile 25: Es war das bekannte D-moll Concert Köchel 466, das Mozart in Gegenwart des Vaters spielte

„ 223, Zeile 9, zu streichen: o. 5.

„ 234, Zeile 11, Zusatz nach „Abschiedslied": o. 26.

„ 250, Zeile 6, Zusatz nach — „Eden": o. 27.
Zeile 11, Zusatz nach „Abschiedslied": o. 26.

„ 253, Einzuschalten nach — Cyrus: Marionetten-Theater.

Chronologisch-Thematisches Verzeichniss

der in den Jahren 1766–1790 entstandenen

Tonwerke Joseph Haydn's

nach den folgenden Rubriken:

A. INSTRUMENTAL.

a. Symphonien. – b. Ouverturen. – c. Divertimenti. –

d. Streichquartette. – e. Concerte. – f. Claviersonaten. –

g. Claviersonaten mit Violine. – h. Clavier-Trios. –

i. Clavierconcerte. – k. Kleinere Clavierstücke.

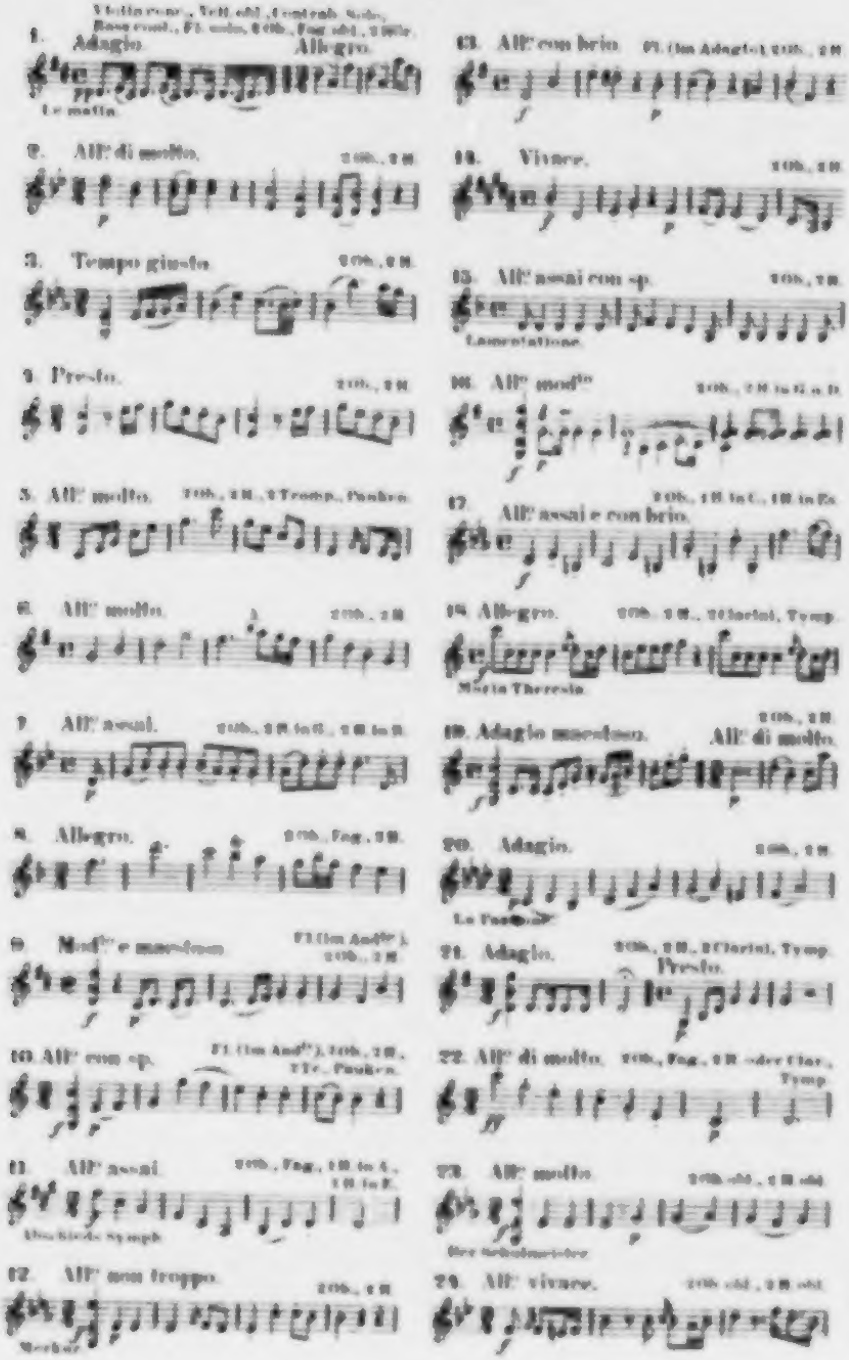
B. VOCAL.

l. Messen. – m. Kleinere Kirchenmusikstücke. –

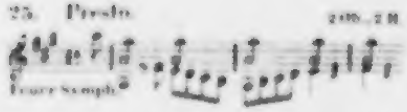
n. Einstimmige Cantaten, Arien. – o. Lieder und Gesänge.

A. INSTRUMENTAL.

a. Symphonien.

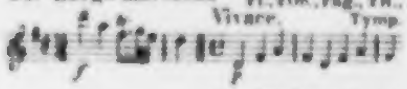


25. Presto. 2 Ob., 2 H.



26. Largo maestoso. Fl., 2 Ob., Fag., 2 H., Timp.

Vivace.



27. Adagio. 2 Ob., 2 H., 2 Clar., Timp.

All° di molto.

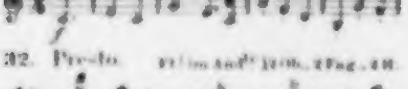
28. Allegro. 2 Ob., 2 H.

29. Adagio. 2 Ob., 2 H., Timp.

Presto.

30. All° vivace. Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H., Timp.

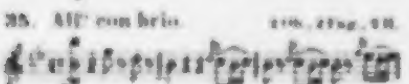
31. Allegro. Fl. obl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.



32. Presto. Fl. in 3rd, 2 Ob., 2 Fag., 2 H.

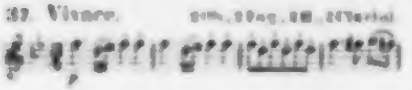
33. All° con sp. 2 Ob., 2 H.

34. Vivace con sp. 2 Ob., 2 H.



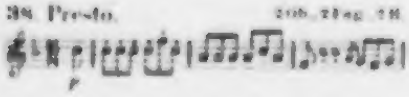
35. All° con brio. 2 Ob., 2 Fag., 2 H.

36. Vivace con brio. Fl., Ob., 2 Ob., Fag., 2 H., 2 Clar., Timp.



37. Vivace. 2 Ob., 2 Fag., 2 H., 2 Clarini

38. Presto. 2 Ob., 2 Fag., 2 H.

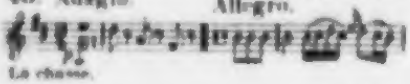


39. Vivace. 2 Ob., 2 Fag., 2 H., 2 Clarini, Timp.

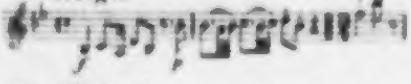
40. Adagio. Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.

Allegro.

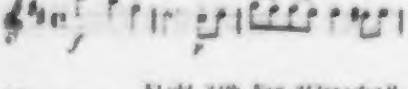
Le chasse.



41. Adagio. Fl. obl., 2 H. in B e F

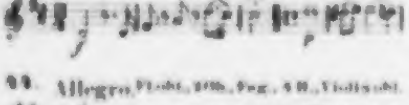


42. All° assai. Fl., 2 Ob., Fag., 2 H.

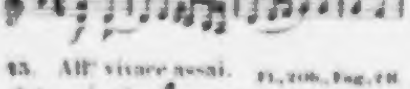


43. Grave. Fl. obl., 2 Ob., Fag., 2 Clar. ad lib., 2 H.

Presto.

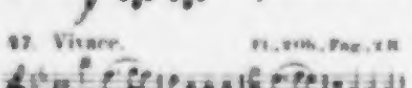


44. Allegro. Fl. obl., 2 Ob., Fag., 2 H., Violin obl.

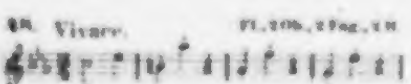


45. All° vivace assai. Fl., 2 Ob., Fag., 2 H.

46. Allegro. Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.

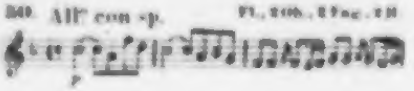


47. Vivace. Fl., 2 Ob., Fag., 2 H.

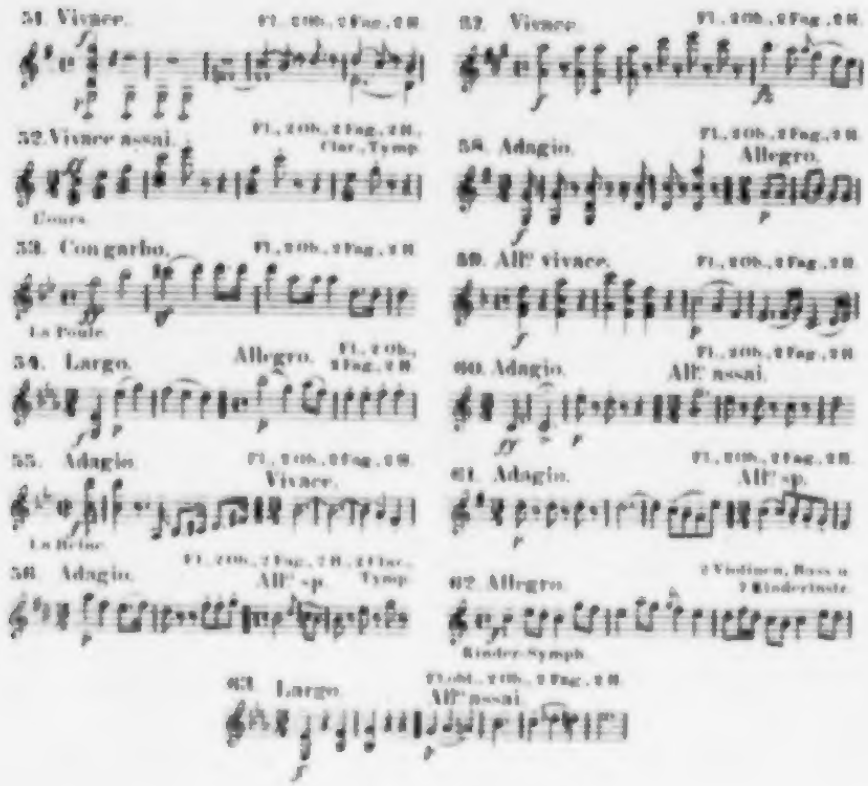


48. Vivace. Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.

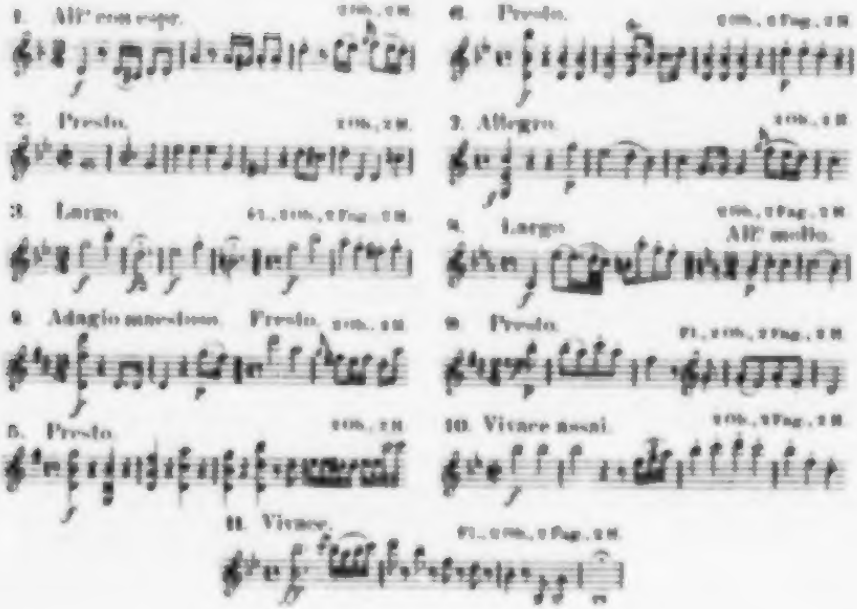
49. Molto vivace. Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.



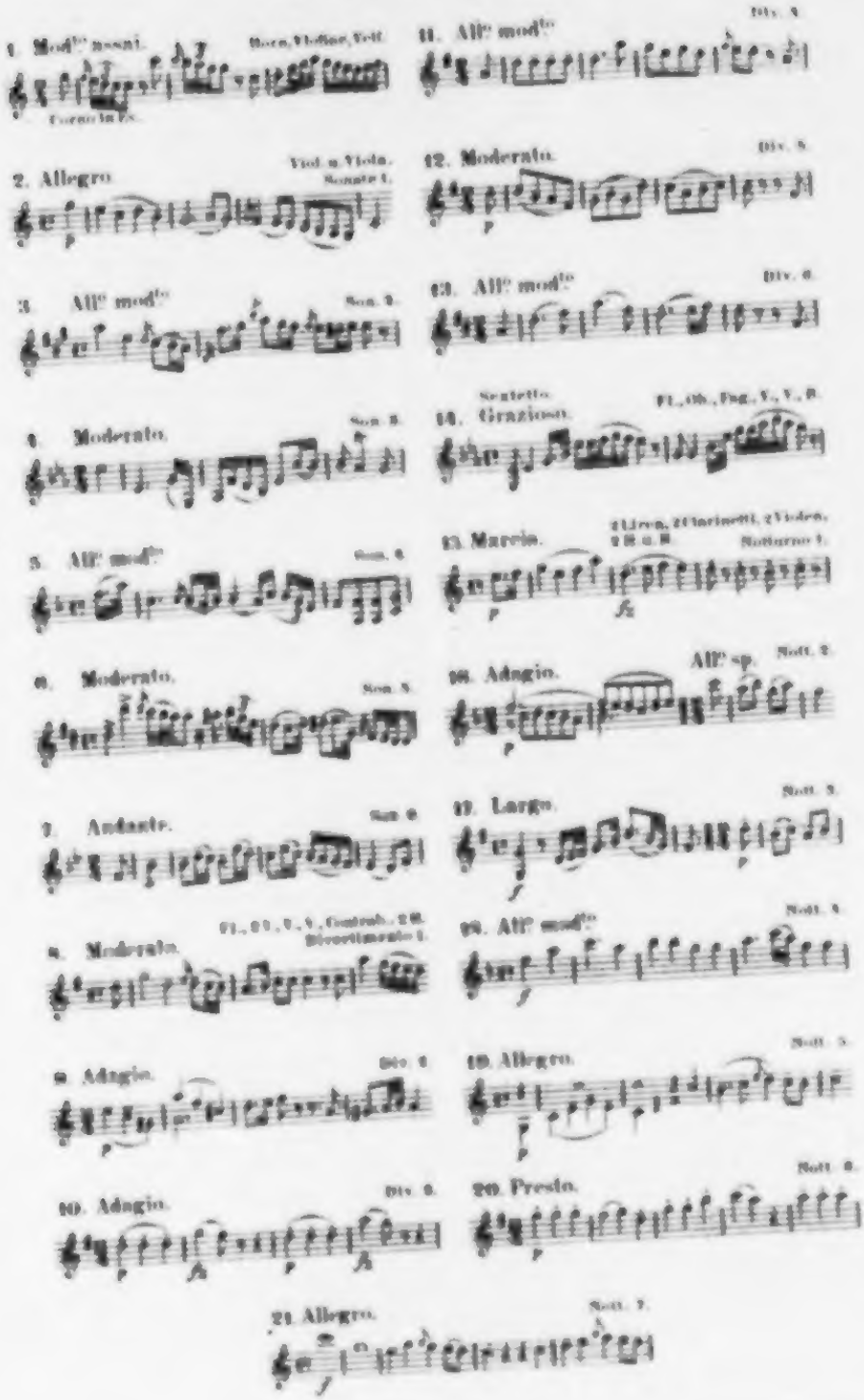
50. All° con sp. Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.



b. Ouverturen.



c. Divertimenti.

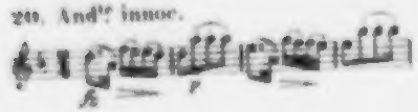


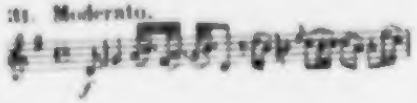
d. Streichquartette.

19.*) Presto.

20. And.te innoc.

21. Moderato.

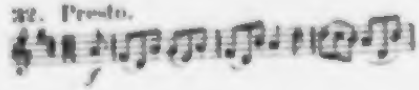




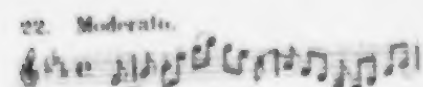
22. Moderato.

23. All.o mod.to

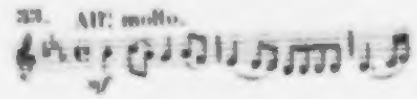
24. Moderato.



25. Poco Adagio.



26. Presto.



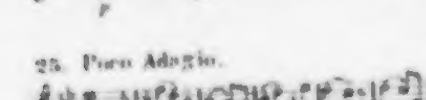
27. Moderato.

28. Moderato.

29. And.te grazioso.

30. Moderato.

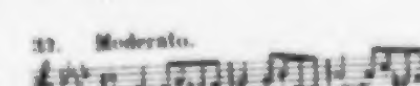
31. Moderato.



32. Presto.

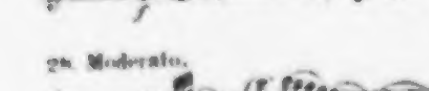
33. All.o molto.

34. Moderato.



35. All.o con spirito.

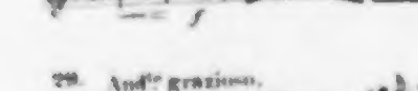
36. All.o molto.



37. Moderato.

38. Allegro.

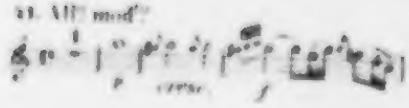
39. All.o mod.to



40. Cantabile All.o mod.to

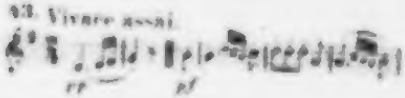
*) Anm. Die ersten 18 Quartette siehe Bd. I S. 334 f.

41. All.° mod.°

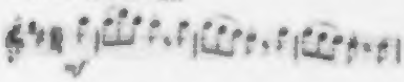


42. All.° mod.°

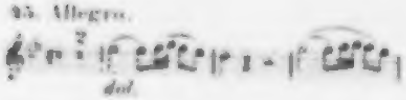
43. Vivace assai.



44. Vivace assai.

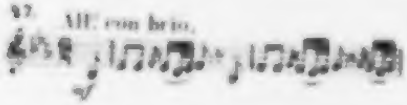


45. Allegro.

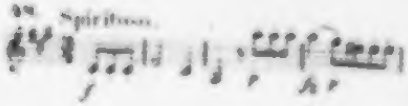


46. Vivace.

47. All.° con brio.

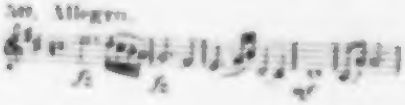


48. Spiritoso.



49. All.° mod.°

50. Allegro.



51. Vivace assai.

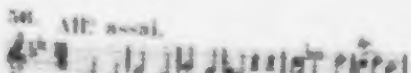
52. Vivace.

53. Allegro.

54. Allegro.

55. Andante.

56. All.° assai.



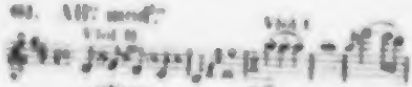
57. All.° mod.°

58. All.° spirito.

59. Vivace assai.

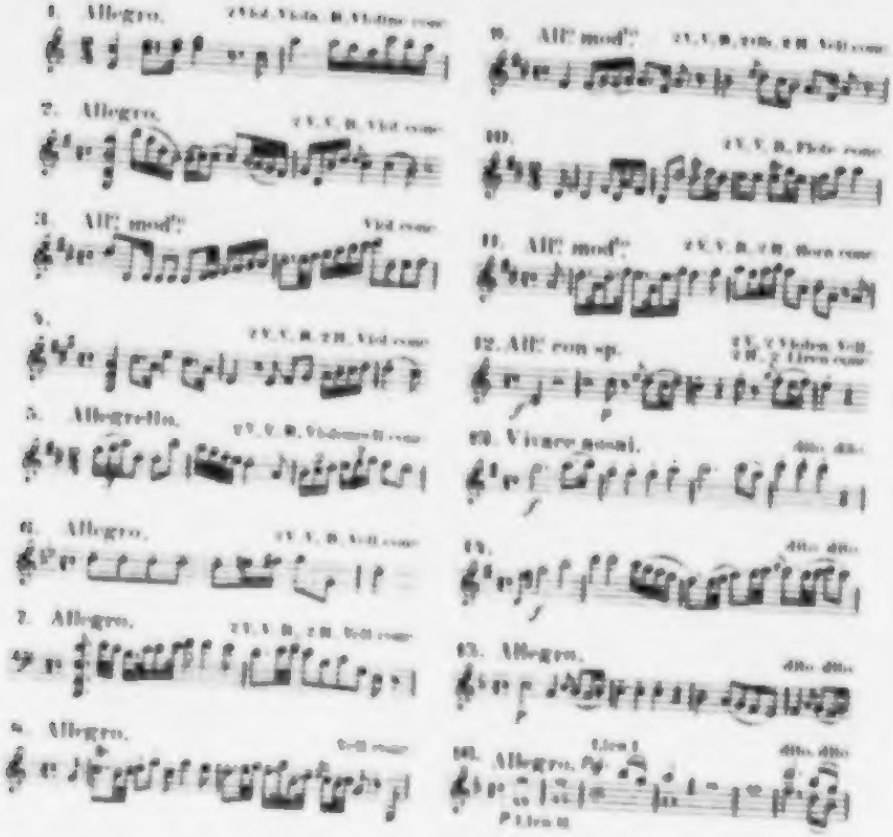
60. All.° con brio.

61. All.° mod.°

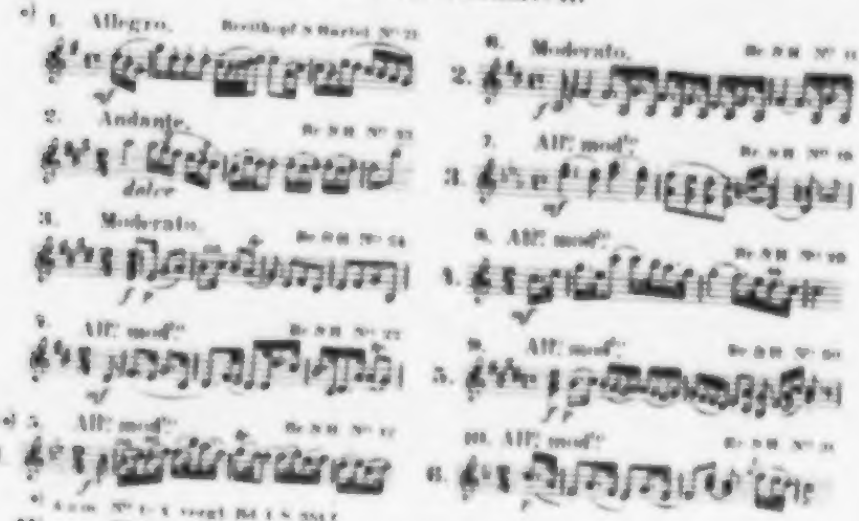


62. Allegro.

6. Concerte.

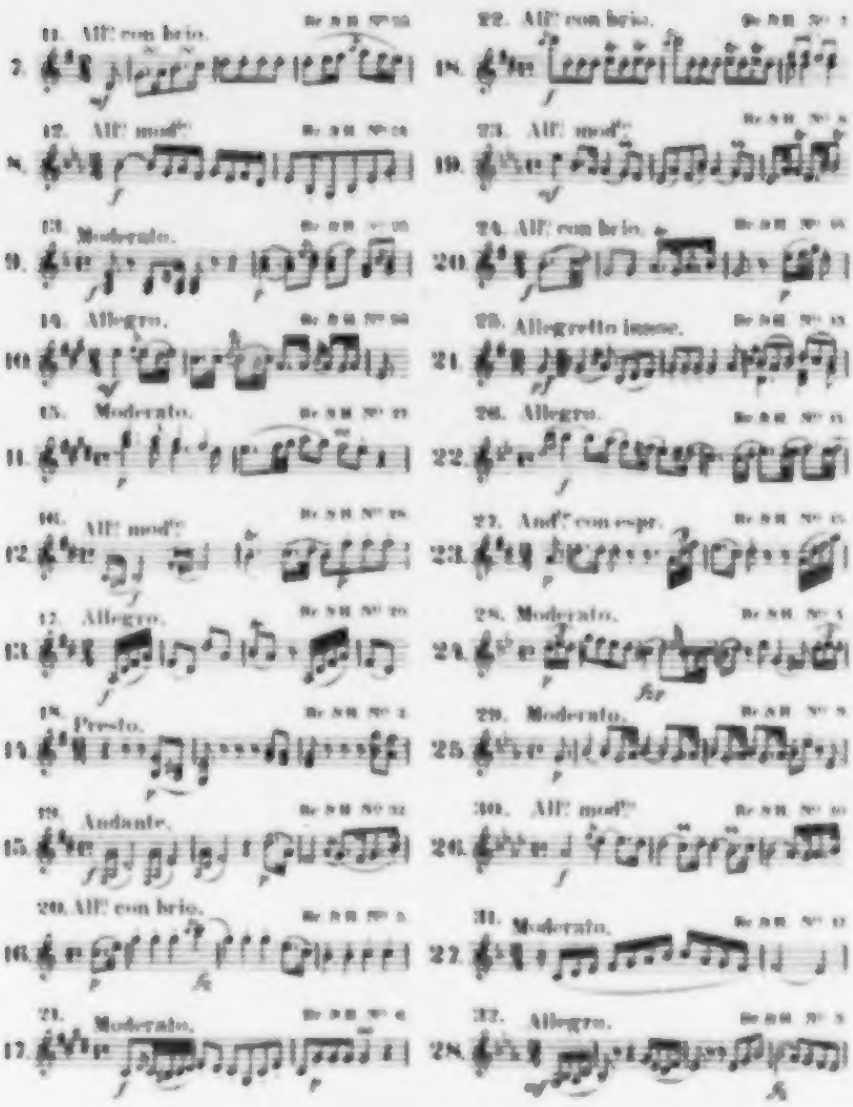


7. Claviersonaten.

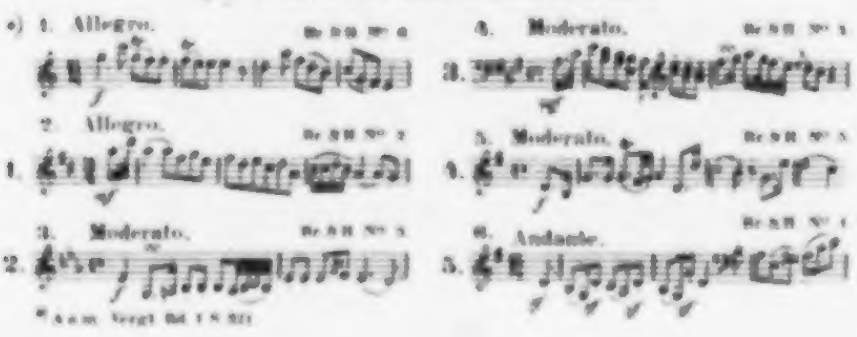


*) Anm. N° 1–5 vergl. Bd. I S. 554 f.

**) Die teilweisen hohen weisen auf jene im Hauptwerk hin.

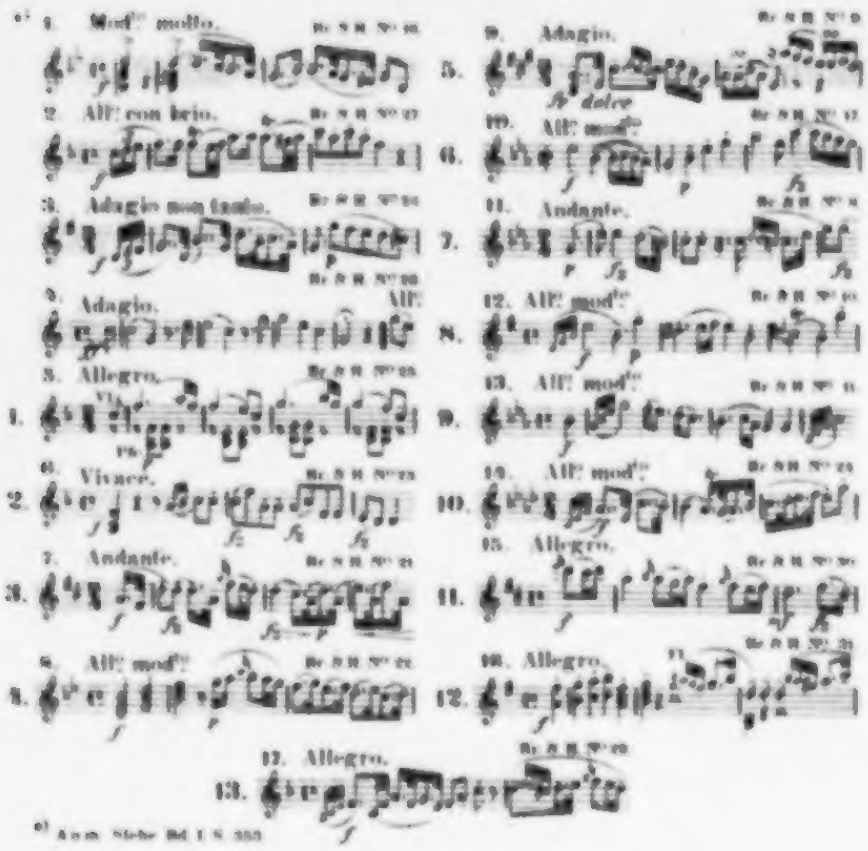


g. Claviersonaten mit Violine.

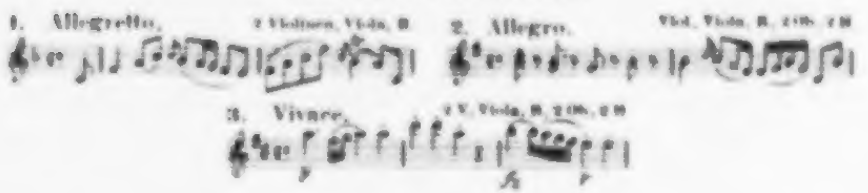


*) A. a. m. Vergl. Bd. I S. 321

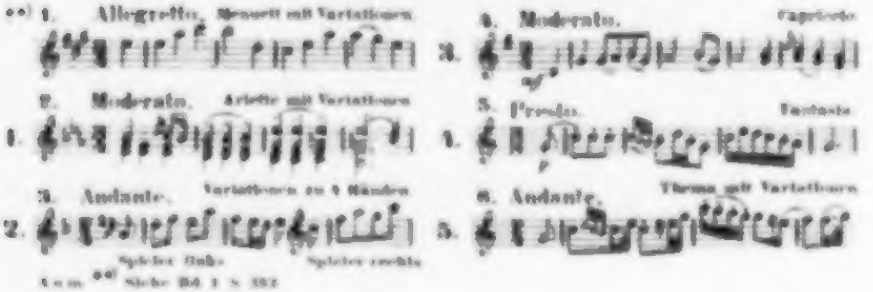
h. Clavier-Trios.



i. Clavierconcerte.



k. Kleinere Clavierstücke.

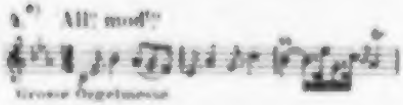


B. VOCAL.

I. Messen.

4.*) All.° mod.to

Missa solemnis ad honorem Beat. Virg. Mariae



2 V., V., B., 2 engl. H., 2 H., 2 Tromp., Org. conc.

Grosse Orgelmesse

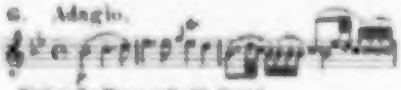
5. All.° mod.to

Missa St. Nicolai.

2 V., V., B., 2 Ob., 2 H., Org.

6. Adagio.

Missa St. Joannis de Deo.



2 V., V., B., Org. obl.

Kleine B-Messe mit obl. Orgel

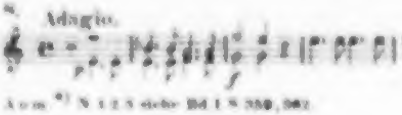
7. Largo.

Missa S.ta Caecilia

2 V., V., B., 2 Ob., 2 H., 2 Tromp., Pauk., Org.

8. Adagio.

Missa Cellensis.



2 V., V., B., 2 Ob., 2 Fag., 2 Tromp., Tymp., Org.

Anm. *) N. 1-2-3 siehe Bd. I S. 350, 362.

III. Kleinere Kirchenmusikstücke.

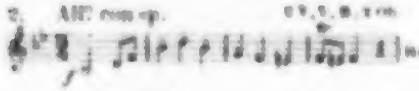
*) 1. All.° mod.to 2 V., V., B., 2 Ob., 2 Tromp., Tymp.

Rec. And.° Quartetto.

Rec. Quae admiranda res Quartett. Christus coeli atria laudit resereze.

2. All.° con sp. 2 V., V., B., 2 Ob.

Bass-Arie.



Resonant tympanae

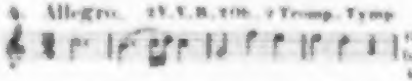
3. Andante mod.to 2 V., V., B., 2 Ob.

Sopr. Alt. conc. Ten. B. rip.

Dictamina mea

4. Allegro. 2 V., V., B., 2 Ob., 2 Tromp., Tymp.

Motette (Chor)



O Jesu, te invocamus (sopr. O coelites! vos invocamus)

5. Adagio. 2 V., B., Org.

Salve Regina.

Sopr. conc., A. T. B. rip.

6. Allegretto. V., Viola obl., B., Org.

Salve Regina.

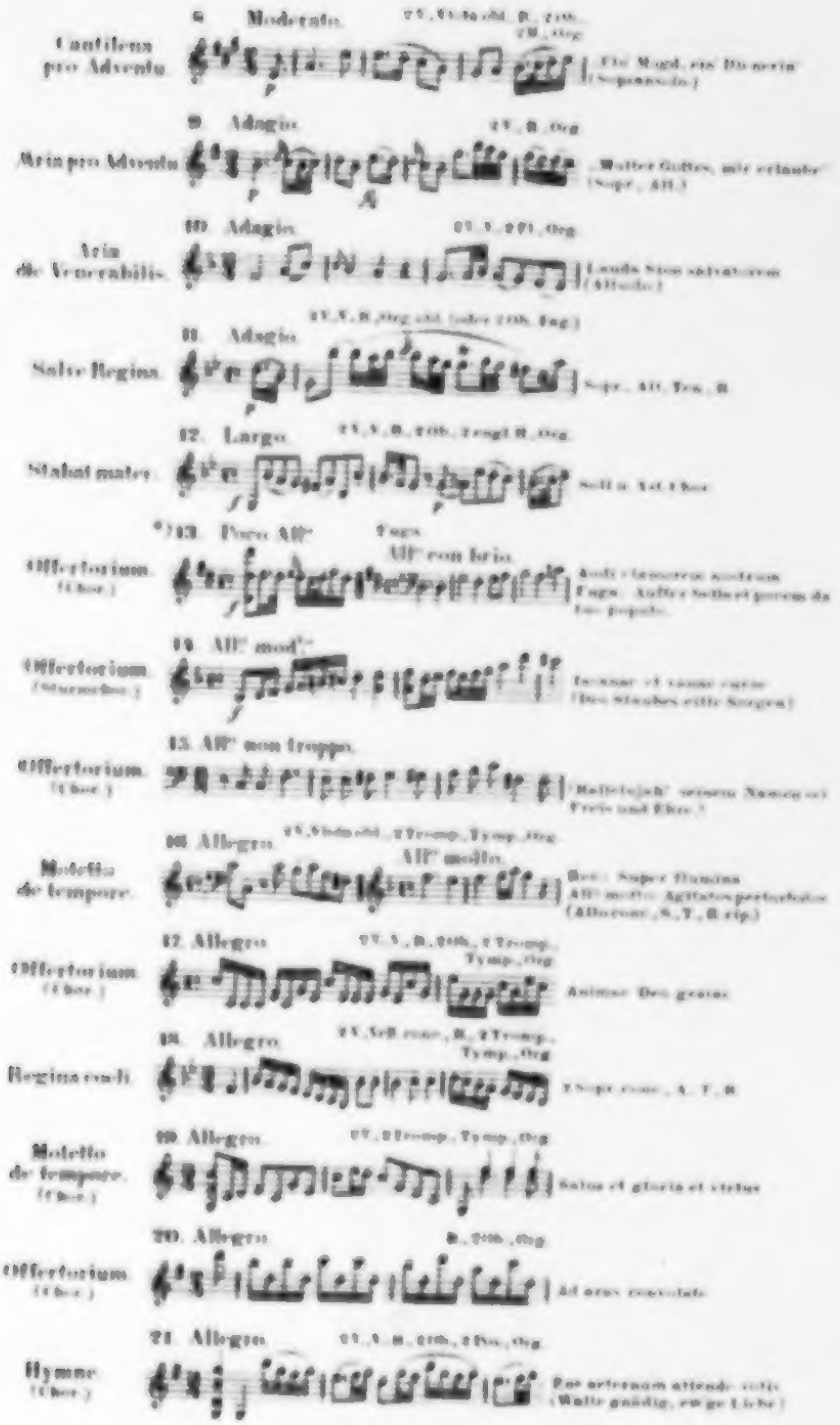
Sopr. A. T. B.

7. Andante. 2 V., Org.

Ave Regina.

Sopr. conc., A. T. B.

Anm. *) N. 1-4 aus der 1st. Festcantate (Applausus).

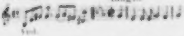


*) N° 13–15 aus dem Oratorium „Tobias"

II. Einstimmige Cantaten. Arien.

1. Adagio. — Fl., 2Ob., 2H., 2V., V., B. — Adagio

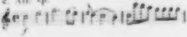
Cantate (Sopr.)



Rec.: Ah come il core mi palpita nel seno
Adagio: Ombra dell' idol mio

2. All° sp. — 2Ob., 2H., 2V., V., B.

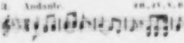
Aria (Sopr.)



Or vicino a te mio core (Einlage in L'incostanza delusa.)

3. Andante. — 2H., 2V., V., B.

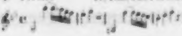
Aria (Sopr.)



Dice benissimo chi si marita (Einlage in La scuola de' gelosi von Salieri.)

4. Presto. — Fl., 2Ob., 2H., 2V., V., B.

Aria (Tenor)



Ah tu non senti amico (Einlage in Ifigenia in Tauride von Traetta.)

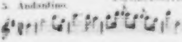
Deutschlands Klage auf den Tod Friedrichs des Grossen. (Sologesang mit Begl. des Baryton.)

4a

Es ist nicht mehr! Tön Barytonton.

5. Andantino. — 2V., V., B., 2Ob., 2H.

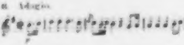
Aria (Bass.)



Un cor sì tenero

6. Adagio.

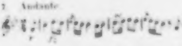
Aria (Sopr.)



Dica pure chi vuol dire (Einlage in Una cosa rara von V. Martin.)

7. Andante.

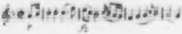
Aria (Sopr.)



Signor voi sapete (Einlage in Una cosa rara von V. Martin.)

8. Poco Adagio. — 2V., V., B., 2Ob., Fag., 2H.

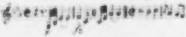
Aria (Sopr.)



Se tu mi sprezzi, ingrata

9. Largo e sost. — Largo

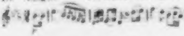
Arianna a Naxos (Cantate.)



Rec.: Teseo mio ben
Largo: Dove sei mio bel tesoro

10. Adagio. — 2V., V., B., 2Ob., 2Fag., 2H.

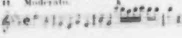
Aria (Sopr.)



Infelice sventurata

11. Moderato. — Fl., Fag., 2Ob., 2H., 2V., V., B.

Aria (Tenor)



Da che penso a maritarmi (Einlage zu L'amor artigiano von Fl. Gassmann.)

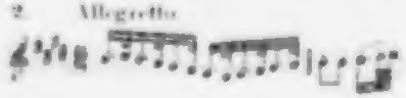
0. Lieder und Gesänge.

1. Adagio

Das strickende Mädchen.

2. Allegretto

Cupido.

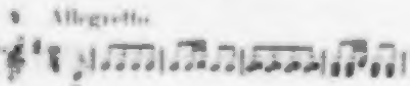


3. Andante

Der erste Kuss.

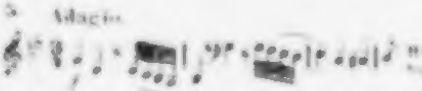
4. Allegretto

Eine solo gewöhnliche Geschichte.



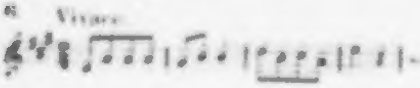
5. Adagio

Die Verlassene.



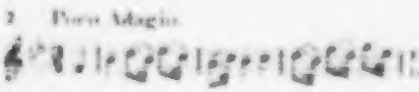
6. Vivace

Der Gleichsinn.



7. Poco Adagio

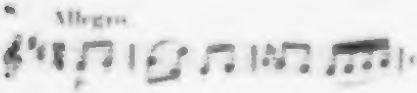
An Iris.



8. Allegro

An Thyrsis.

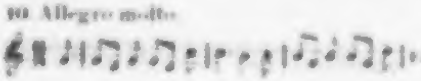
9. Adagio



Trost unglücklicher Liebe.

10. Allegro molto

Die Landlust.

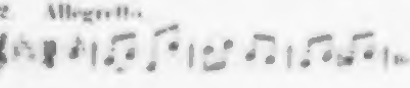


11. Adagio

Liebeslied.

12. Allegretto

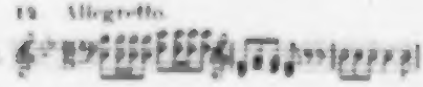
Die zu späte Ankunft der Mutter.



13. Andante

Warnung an Mädchen.

14. Allegretto.



Ernst u. Scherz. | Lachet nicht Mädchen

15. Moderato.

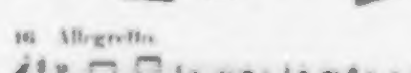
An die Geliebte. | O liebes Mädchen höre mich

16. Allegretto.

Lieb um Liebe. | Wärst ich dein du mein Lieb

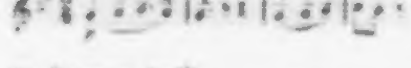
17. Adagio.

Gebet zu Gott. | Du nah ich mich, nah mich dem Throne



18. Un poco And.te

Frohsinn u. Liebe. | Auch die sprödeste der schönen

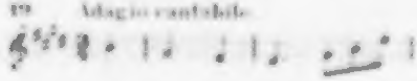


19. Adagio cantabile.

Trauergesang. | Ist Hans ja stattend Hans in Zähren

20. Allegretto.

Zufriedenheit. | Ich bin vergnügt, weil ich was mehr



21. Largo.

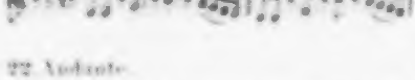
Das Leben ist ein Traum. | Das Leben ist ein Traum

22. Andante.

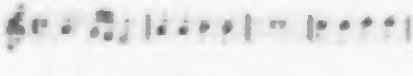
Lob der Faulheit. | Faulheit, endlich muss ich dir

23. Cantabile.

Minna. | Schon fesselt Lieb u. Ehre mich



24. Largo.



Am Grabe meines Vaters. | Hier sein Grab bei diesen stillen Hügeln

25. Andante.

Der schlaue Pudel. | Die ganze Welt will glücklich sein

26.

Abschiedslied für Franz v. Schlesinger. | Nimm dies kleine Angebinde

27.

Trachten will ich nicht auf Erden

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Musiker-Biographien:

Bach, Johann Sebastian. Von Philipp Spitta. Zwei Bände 1873/80. gr. 8. Brosch. ℳ 36. Geb. ℳ 39.

Chopin, Fr. Von Franz Liszt. (Französ. Ausgabe.) Nouvelle Edition 1878, gr. 8. Brosch. ℳ 8. Geb. ℳ 9,50.

—— —— Frei ins Deutsche übertragen von La Mara. 1880. gr. 8. Brosch. ℳ 6. Geb. ℳ 7,50.

Händel, G. F. Von Friedr. Chrysander. Erster und zweiter Band. 1858/60. gr. 8. Brosch. à ℳ 7,50. Geb. à ℳ 9. Dritter Band, erste Hälfte. 1867. gr. 8. Brosch. ℳ 3,60. Geb. ℳ 5.

Haydn, Joseph. Von C. F. Pohl. Erster Band. gr. 8. 1875. Brosch. ℳ 9. Geb. ℳ 10,50.

—— Dasselbe. Zweiter Band.
Ein dritter Band wird das Werk abschließen.

Holstein, Franz von. Seine nachgelassenen Gedichte (120 S.), herausgegeben und mit einer biographischen Einleitung (100 S.) versehen von Heinrich Bulthaupt. 1879. 8. Brosch. ℳ 4,50. Geb. ℳ 5,75.

Kiengel, Dr. Julius. Zur Erinnerung an denselben für dessen Freunde, Schüler und Schülerinnen. (Von Victor Carus.) 1880. 8. Brosch. ℳ —,50.

Liszt, Franz, als Künstler und Mensch. Von L. Ramann. Erster Band. Die Jahre 1811—1840. Brosch. ℳ 11,50. Geb. ℳ 13.
Ein zweiter Band wird das Werk abschließen.

Mozart, W. A. Von Otto Jahn. Zweite durchaus umgearbeitete Auflage in 2 Theilen. Mit 5 Bildern, 4 Faksimiles, 19 Notenbeilagen und Register. 1867. gr. 8. Brosch. ℳ 30. Geb. ℳ 33.

Reichard, Joh. Friedrich. Sein Leben und seine musikalische Thätigkeit. Von H. M. Schletterer. 1865. gr. 8. Brosch. ℳ 10,50.

Biographien und Charakteristiken aus der Sammlung musikalischer Vorträge:

Bach, Johann Sebastian. von Philipp Spitta. ℳ 1.

Berlioz, Hektor, und seine Harold-Symphonie. von Franz Liszt. deutsch bearbeitet von L. Ramann. ℳ 2,50.

Bordoni-Hasse, Faustina, von A. Niggli. ℳ 2.

Brahms, Johannes, von H. Deiters. ℳ 2.

Chopin's, Friedrich, Leben und Werke. von A. Niggli. ℳ 1.

Cornelius, Peter, von H. Kretzschmar. ℳ 1.

Lang, Josephine, von H. A. Köstlin. ℳ 2.

Mara, Gertrud Elisabeth, von A. Niggli. ℳ 1.

Mattheson, Johann, und seine Verdienste um die deutsche Tonkunst. von Ludwig Meinardus. ℳ 1.

Mendelssohn Bartholdy, von Josef Sittard. ℳ 1.

Mozart, Wolfgang, von Emil Naumann. ℳ 1.

Pergolese, Giovanni Battista, von H. M. Schletterer. ℳ 1.

Schubert's Franz, Leben und Werke. von A. Niggli. ℳ 1.

Spohr, Ludwig, von H. M. Schletterer. ℳ 2.

Joseph Haydn

Unter Benutzung der von C. F. Pohl
hinterlassenen Materialien

weitergeführt von

Hugo Botstiber

Dritter Band

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
Leipzig 1927

Joseph Haydn

Dritter Band

Joseph Haydn

Unter Benutzung der von
C. F. Pohl hinterlassenen Materialien

weitergeführt von

Hugo Botstiber

Dritter Band

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
Leipzig 1927

Copyright 1927 by Breitkopf & Härtel, Leipzig

Vorwort.

Als der seither verstorbene Seniorchef des Hauses Breitkopf & Härtel, Herr Geheimrat Dr. Oskar von Hase, an mich die schmeichelhafte Aufforderung richtete, an Stelle des Prof. Dr. Eusebius Mandyczewski die Biographie Joseph Haydns von C. F. Pohl durch Fertigstellung des dritten Bandes zu vollenden, war ich mir mit meiner bereitwilligst gegebenen Zusage nicht bewußt, wie lange und wie schwierig sich die Erfüllung dieser Zusage gestalten werde. Mannigfache Ereignisse, angestrengte Tätigkeit auf anderem, praktischem Gebiete, die alle meine Kräfte in Anspruch nahm, ließen mich vorerst mit der Arbeit an diesem biographischen Werke nicht vorwärts kommen. Überdies befand sich das von Pohl hinterlassene, mir von Mandyczewski freundlichst zur Verfügung gestellte Material in einem Zustande chaotischer Unordnung. Es war erst notwendig, alles zu sichten, dann auszuscheiden, was sich auf die bereits erschienenen zwei Bände bezog, das für den dritten Band in Betracht Kommende nach verschiedenen Gesichtspunkten zu ordnen und einzuteilen, eine Arbeit, die nebst allem anderen dadurch auch erschwert wurde, daß die Handschrift C. F. Pohls von mikroskopischer Kleinheit und vielfach nur mit dem Vergrößerungsglas zu entziffern war. Daß Pohl in seinem bewunderungswürdigen Fleiße vieles zusammengetragen hat, das sich für die Arbeit als unnötig oder unverwendbar erwies, andrerseits viele Hinweise und Daten wiederholte Male, oft zum Überdruß, notiert hatte, war gleichfalls eine Erschwerung für die Feststellung jenes Materials, das für die Bearbeitung des nun vorliegenden dritten Bandes in Betracht kam. Der Weltkrieg und seine Folgen haben die ungestörte Fortsetzung der Arbeit schon wegen meiner eigenen Kriegsdienstleistung und wegen aller anderen mit dem Kriege im Zusammenhang stehenden traurigen Verhältnisse noch weiter verzögert. Als der Krieg und die Umsturzjahre vorüber waren, die Welt und mit ihr auch ich etwas

ruhiger geworden war, wurde es möglich, an die Fertigstellung der Arbeit zu schreiten, bis es mir nun endlich gelungen ist, sie zu Ende zu führen. — Lange war ich auch unschlüssig hinsichtlich der inneren Behandlung des ganzen Stoffes. Wege und Ziele der musikgeschichtlichen Forschung haben sich seit den Zeiten Carl Ferdinand Pohls stark geändert. Für Pohl bildete in seinen ersten zwei Bänden das Chronistische die Hauptsache und überwog sogar das Biographische. Ich war der Ansicht, daß diese starke Betonung und eingehende Darstellung der Zeitverhältnisse heutigentags nicht mehr als in eine Biographie gehörend angesehen wird; außerdem sind die musikſozialen Verhältnisse jener Zeit durch zahlreiche seit Pohl erschienene Werke bereits zur Genüge geschildert. Mir erschien die Konzentration auf die Lebensschicksale Haydns als das wesentlichste und nur gelegentliche Hinweise auf die künstlerischen und gesellschaftlichen Verhältnisse um ihn herum angemessen. Auch hielt ich es für entsprechender, zuerst in einem Abschnitte alle Ereignisse der betreffenden Lebensepoche bis zu des Meisters Tode zur Darstellung zu bringen und die Betrachtung seiner Persönlichkeit und seiner Werke zwei getrennten Abschnitten vorzubehalten. Wenn ich speziell den letzteren, die Werke Haydns behandelnden Abschnitt nicht mit jener Ausführlichkeit behandelt habe, wie viele, und mit ihnen auch ich, es gewünscht haben mögen, so muß ich wieder andrerseits darauf hinweisen, daß eine eingehende kunstkritische und entwicklungsgeschichtliche Darstellung, wie sie den Werken Haydns gegenüber am Platze wäre, den Rahmen einer Biographie übersteigt. Der vorliegende dritte Band der Biographie soll entsprechend den ersten zweien in erster Linie das gesamte biographische Material, soweit es auf Grund bisheriger und gewissenhaft fortgesetzter Forschertätigkeit zusammengetragen werden konnte, in geschlossener Darstellung vorlegen und dadurch ein möglichst lückenloses Gesamtbild des Lebens und Wirkens von Joseph Haydn geben. Diesen Zweck glaube ich erfüllt zu haben; denn in unermüdlichem Eifer habe ich über das von Pohl hinterlassene Material hinaus Forschungen angestellt, die einschlägige Literatur zu Hilfe genommen und Quellen benutzt, von denen viele vorher unbekannt waren. Ich kann auch ruhig sagen, daß Irrtümer oder Unrichtigkeiten in den von mir

angeführten Daten ziemlich ausgeschlossen sein dürften, was man leider von vielen in früherer und auch in allerjüngster Zeit erschienenen Haydn-Biographien nicht behaupten kann. — Ich habe den dritten Band der Biographie noch durch ein Register über alle drei Bände und eine Zusammenstellung der existierenden Haydn-Bildnisse, welche letztere selbstverständlich nur relative Vollständigkeit besitzt, ergänzen zu sollen geglaubt. Dagegen habe ich es nicht für notwendig gefunden, eine Zusammenstellung der bereits über Haydn erschienenen Literatur zu geben, weil eine solche Bibliographie im großen und ganzen sich mit der von C. F. Pohl in der Einleitung zum ersten Bande gegebenen Übersicht so ziemlich decken würde; denn es sind wenige, nahezu gar keine Werke seit damals erschienen, welche biographisch etwas Neues bringen. Manch wertvolles Material enthalten allerdings einzelne Artikel und Aufsätze in Zeitschriften, die, von mir verwendet, meistens an der betreffenden Stelle angeführt sind.

So gebe ich denn den dritten Band der Biographie Haydns in der Hoffnung heraus, daß er sich nicht allzu dürftig neben den so ausgezeichneten ersten zwei Bänden des verdienstvollen C. F. Pohl ausnehmen möge und von der Öffentlichkeit als entsprechender Abschluß des so lange Zeit Torso gewesenen biographischen Werkes aufgenommen werde.

Es erübrigt mir nur noch, all denen, welche mir bei der Fertigstellung dieses Bandes hilfreiche Hand geboten haben, an dieser Stelle herzlich zu danken:

Vor allem meinem innigst verehrten Freunde Hofrat Prof. Dr. **Eusebius Mandyczewski**, dem kenntnisreichen und hilfsbereiten Führer aller jener, die sich mit der Geschichte der Wiener Klassiker beschäftigen, nicht minder Herrn Hofrat Prof. Dr. **Guido Adler**, der meine Arbeit durch Rat und Tat in weitestgehendem Maße gefördert hat. Weiter gilt mein Dank verschiedenen Sammlungen und Bibliotheken für ihr freundliches Entgegenkommen: der **Nationalbibliothek in Wien** und dem Leiter ihrer Musikaliensammlung, Herrn Dr. **Robert Haas**, der **Staatsbibliothek zu Berlin**, dem Leiter ihrer Musikaliensammlung, Herrn Prof. Dr. **Wilhelm Altmann** und Herrn Prof. Dr. **Johannes Wolf**, der **Stadtbibliothek zu Wien** und ihrem Bibliothekar Herrn Dr. **Alfred Orel**, der Bibliothek der **Gesellschaft der**

Musikfreunde in Wien, in der mir außer Dr. Mandyczewski auch Dr. Hedwig Kraus hilfreiche Hand bot, endlich den beiden Verlagshäusern Breitkopf & Härtel und Artaria & Comp. für die Überlassung wertvollen Materials. — Die Bibliothek von Eisenstadt ist infolge der Kriegs- und Nachkriegsereignisse lange Zeit unerreichbar gewesen und ist auch jetzt nicht mehr zur Gänze in Eisenstadt befindlich. Erst nach begonnener Drucklegung des Buches erhielt ich die Erlaubnis zur Besichtigung der Bestände in Eisenstadt, wofür ich der fürstlichen Verwaltung und deren Bibliothekar, Herrn Dr. Hajnal, hiermit danke. Wenn diese Erlaubnis für die Fertigstellung des Buches auch ohne praktischen Wert war, so brauche ich dies umso weniger zu bedauern, als seinerzeit von Pohl genaue Aufzeichnungen in chronistischer und bibliographischer Hinsicht gemacht wurden, welche mir zur Verfügung standen und von mir verwertet wurden. — Zum Schlusse danke ich auch Herrn Dr. Fritz Beyer für seine Mitarbeit bei der Anlage des Registers.

Wien, im Dezember 1926. Dr. Hugo Botstiber.

Inhalt.

1. Leben. Beweggründe für die Reiſe S. 4. — Geſellſchaftszuſtände in London S. 5. — Muſikzuſtände in London S. 7. — Reiſe. Aufenthalt in Bonn S. 13. — Überfahrt. Ankunft in London S. 14. — Antrittsbeſuche und Begrüßungen S. 15. — Erſte Konzertbeſuche S. 16. — Professional concerts S. 17. — Erſte Salomonkonzerte S. 18. — Abendunterhaltungen in The King's Theatre S. 21. — Die ſieben Worte. Franz Clement S. 22. — Händelfeier S. 23. — Abgeſagtes Auftreten in Oxford S. 24. — Promotion zum Doktor in Oxford S. 25. — Sommer 1791 S. 28. — Tod Anton Polzellis S. 29. — Herbſtbeginn 1791 S. 31. — Professional concerts S. 32. — Anfeindungen in London und Wien S. 33. — Luiſe Polzelli S. 34. — Lord Mayors Feſt S. 37. — Prinz v. Wales. Herzog v. York S. 39. — Eliſabeth Billington S. 40. — Tod Mozarts S. 41. — Pleyels Ankunft in London S. 43. — Professional concerts 1792 S. 44. — Salomonkonzerte 1792 S. 45. — Paukenſchlag-Sinfonie S. 48. — Sonſtige Konzerte 1792 S. 50. — Äußere Lebensumſtände S. 51. — Mrs. Schroeter S. 52. — Mrs. und Mr. Hunter S. 54. — Schottiſche Lieder S. 55. — Beſuch von Konzerten und Feſten S. 56. — Charity Schools Anniversary S. 57. — William Herſchel S. 58. — Vorbereitungen zur Rückreiſe S. 59. — Abreiſe S. 60. — Bonn. Beethoven. Simrock S. 61. — Frankfurt. Ankunft in Wien S. 62. — Haydn wieder in Wien S. 63. — Beſuche. Frau von Genzinger S. 64. — Tanzmuſik für die Künſtlerbälle S. 65. — Pietro Polzelli S. 66. — Beethoven als Schüler Haydns S. 67. — Haydn und Beethoven S. 68. — Erſter Verſuch eines Kataloges S. 69. — Tod der Marianne von Genzinger S. 70. — Reiſeabſichten S. 71. — Hauskauf S. 72. — Zweite Reiſe nach London S. 74. — Wiesbaden S. 75. — Schätzung Haydns in London S. 76. — Salomonkonzerte 1794 S. 77. — Ausflüge S. 79. — Reiſe nach Bath S. 80. — Bath S. 81. — Briſtol S. 82. — Theaterbeſuche S. 83. — Sonate: Jakobs Traum S. 84. — Opera concerts S. 86. — Letztes Benefizkonzert S. 86. — Theater- und Konzertbeſuche S. 87. — Prinz von Wales S. 89. — König und Königin von England S. 90. — Verzeichnis der für London geſchriebenen Werke S. 91. — Tattersall und ſeine »Improved Psalmody« S. 93. — Abreiſe von London. Hamburg. Dresden S. 94. — Ankunft in Wien S. 95. — Konzert mit Beethoven S. 96. — Denkmal in Rohrau S. 97. — Konzert der Maria Bolla S. 100. — Umarbeitung der „Sieben Worte" S. 102. — Muſik zu

„Alfred" S. 103. — Die fürſtl. Kapelle in Eiſenſtadt S. 104. — Die vier Fürſten Eſterhazy S. 105. — Fürſt Nikolaus (II.) Eſterhazy S. 106. — Haydn und Fürſt Nikolaus (II.) Eſterhazy S. 107. — Der fürſtliche Hofhalt S. 109. — Heiligmeſſe S. 111. — Paukenmeſſe S. 112. — Andreas und Bernhard Romberg S. 113. — Tod des Pietro Polzelli. Kleinere Kompoſitionen S. 114. — „Gott erhalte" S. 115. — Kriegstage S. 118. — Erzherzog Joſef in Eiſenſtadt S. 119. — Roſenbaum und Thereſe Gaßmann S. 120. — Roſenbaum und Haydn S. 121. — Aufnahme in die Tonkünſtler-Sozietät S. 122. — Haydn als Mitglied der Tonkünſtler-Sozietät S. 123. — Vor der Uraufführung der Schöpfung S. 125. — Uraufführung der Schöpfung S. 126. — Chriſtine Gerardi verehel. Frank S. 127. — Berichte über die Uraufführung der Schöpfung S. 129. — Weitere Schöpfungsaufführungen bei Schwarzenberg S. 131. — Nelſon-Meſſe S. 132. — Mitglied der ſchwediſchen Akademie. Beſuch Michael Haydns in Wien S. 133. — Siegmund Neukomm und Franz Leſſel S. 134. — Georg Auguſt Grieſinger S. 135 — Breitkopf & Härtel S. 136. — George Thomſon S. 137. — Berichte Grieſingers S. 138. — Porträts Haydns. Joſef Sonnleithner S. 140. — Vor der öffentlichen Erſtaufführung der Schöpfung im Burgtheater S. 141. — Thereſe Saal S. 142. — Erſtaufführung der Schöpfung im Burgtheater S. 143. — Erdödy-Quartette S. 147. — Thereſienmeſſe. Neue Kompoſitionen S. 148. — Subſkriptionen auf die Schöpfungspartitur S. 150. — Neue Deutſche Lieder S. 152. — Porträts S. 153. — Anna Milder. Die Schöpfung in Budapeſt S. 156. — Tod der Frau Haydns S. 157. — Verſchiedene Arbeiten 1800 S. 159. — Schöpfungsaufführungen S. 160. — Krankheit. Rekonvaleszenz S. 162. — Nelſon; Lady Hamilton S. 163. — Verſtärkung der Eiſenſtädter Kapelle S. 166. — In Wien und Eiſenſtadt S. 167. — Die Schöpfung in Paris S. 168. — Vor der Uraufführung der Jahreszeiten S. 170. — Konzert der Frank-Gerardi S. 171. — Verlag der Sieben Worte S. 173. — Verſchiedene Aufführungen. Beethovens Prometheus S. 174. — Herausgabe der Sieben Worte S. 176. — Uraufführung der Jahreszeiten S. 177. — Erſtes Teſtament S. 179. — Neue Pläne. Kantatentexte S. 180. — Neue Kompoſitionen S. 181. — Mitglied der Amſterdamer Geſellſchaft der Verdienſte S. 182. — Medaille anläßlich der Pariſer Schöpfungsaufführung S. 183. — Haydns Dankbrief S. 184. — In Eiſenſtadt S. 185. — Die Schöpfung in St. Johann bei Pian S. 186. — Streicher und Forkel in Eiſenſtadt S. 188. — Michael Haydn beſucht Joſeph. Die drei Brüder Haydn beiſammen S. 189. — Herausgabe der Jahreszeiten S. 190. — Haydn kränkelt S. 192. — Ernennung zum Mitglied des »Institut de France« S. 193. — Mitglied des »Institut de France« S. 194. — Graiſi modelliert Haydn abermals S. 196. — Intereſſe für Haydns Opern S. 196. — Verkehr mit Breitkopf & Härtel S. 197. — Pläne zu einem neuen Chorwerk S. 198. — Siebzigſter Geburts-

tag S. 200. — Harmoniemesse S. 201. — Joh. Fuchs wird zum Vizekapellmeister ernannt S. 202. — Die Schöpfung auf der Insel Rügen S. 203. — Hungarischer Nationalmarsch S. 204. — Haydn-Verehrung in Paris S. 205. — Erwerbssucht S. 206. — Brief an die Witwe Naumanns S. 208. — Tod van Swietens S. 209. — Schlesische Blumenlese S. 210. — Textentwurf Polyhymnia S. 211. — Sonate für Mme. Moreau S. 213. — Haydn-Verehrung in Paris S. 215. — Verleihung der Salvator-Medaille S. 216. — 1803. Körperliches und seelisches Wohlbefinden S. 218. — Im August 1803 in Eisenstadt S. 219. — Im Spätherbst wieder in Wien. Irrwochs Medaillon S. 221. — Altersbeschwerden S. 222. — Verleihung des Ehrenbürgerrechts der Stadt Wien S. 223. — Briefwechsel mit Zelter S. 226. — J. N. Hummel S. 229. — Verlagsangebote S. 233. — Besuch Kannes S. 234. — Falsche Todesnachricht S. 235. — Mehrstimmige Gesänge. Brief der russ. Kaiserin-Witwe S. 236. — Erstes öffentl. Auftreten des jungen Mozart S. 237. — Besuch der Mme. Bigot S. 238. — Besuche: Baillot, Dies S. 239. — Besuch Pleyels S. 240. — Tod des Johann Haydn und des Dr. v. Genzinger S. 241. — Besuch Vertuchs S. 242. — Besuch Cherubinis S. 243. — Cherubini und Haydn S. 244. — Verlagsrechte auf ältere Kompositionen S. 245. — Thematischer Katalog S. 246. — Letztes Quartett S. 247. — Gebrechlichkeit S. 249. — Liedentwürfe S. 250. — Betätigung als fürstl. Kapellmeister. Bild von Neugaß S. 251. — Tod Michael Haydns S. 252. — Gehaltserhöhung S. 253. — Besuch von Bierey S. 254. — Medaille der Société des enfants d'Apollon S. 255. — Besuche: Witwe Mozart, Johann Gänsbacher S. 256. — Festaufführung der Schöpfung 27. März 1808 S. 257. — Besuche der Esterhazyschen Kapelle in Wien S. 259. — Besuch von Tomaschek S. 260. — Besuche: Iffland und Schmidt S. 261. — Besuch J. F. Reichardts S. 266. — Besuch Nissles S. 268. Brief Cherubinis. Medaille der Philharmonischen Gesellschaft zu Petersburg S. 269. — Neukomm in Wien S. 272. — Fürst Esterhazy bezahlt Arzt und Apotheker S. 273. — Das Sterbejahr 1809. Zweites Testament S. 274. — Letzte Lebenstage S. 276. — Haydns Tod S. 276. — Leichenbegängnis. Requiem S. 277. — Haydns Nachlaß S. 278. — Schädelraub S. 280. — Grabmal S. 282. — Exhumierung S. 283.

2. **Persönlichkeit** S. 287. — Haydns Persönlichkeit S. 289. — Charakterbild S. 290. — Gottesfurcht S. 291. — Haydn und die Frauen S. 292. — Tagesordnung S. 294. — Haydn als ausübender Musiker S. 295.

3. **Werke** S. 297. — Künstlerisches Gesamtbild S. 299. — Der Vater der Sinfonie und des Streichquartetts S. 300. — Die Sinfonieform bei Haydn S. 301. — Der Sinfoniestil bei Haydn S. 302. — Die zwölf Londoner Sinfonien S. 303. — Paukenschlag-Sinfonie, Militär-Sinfonie S. 304. — Englische Sinfonien IV—VII S. 305. — Über die

Orcheſterbeſetzung bei Haydn S. 306. — Engliſche Sinfonien IX—XII; Concertante S. 307. — Stücke für Harmoniemuſik S. 308. — Letzte Quartette S. 309. — Quintette S. 314. — Klavier-Kammermuſik S. 315. — Bläſer-Kammermuſik S. 317. — Lieder. „Gott erhalte" S. 319. — Engliſche Lieder S. 327. — Kanons S. 328. — Schottiſche Lieder S. 329. — Thomſon S. 332. — William Whyte S. 333. — Mehrſtimmige Geſänge S. 336. — Kleinere Chorwerke S. 339. — „Orfeo" oder »L'anima del Filosofo« S. 341. — Meſſen S. 346. — Heiligmeſſe S. 348. — Paukenmeſſe S. 349. — Nelſonmeſſe S. 350. — Thereſienmeſſe S. 351. — Schöpfungsmeſſe S. 352. — Harmoniemeſſe S. 353. — Tedeum S. 354. — „Schöpfung" und „Jahreszeiten" S. 355. — Schlußbetrachtung S. 373.

4. Anhang S. 375. — Briefe der Mrs. Schroeter an Haydn S. 378. — Brief Elßlers über Haydns Tod S. 386. — Brief Streichers über Haydns Tod S. 387. — Gedicht Burneys an Haydn S. 391. — Zeitgenöſſiſche Gedichte an Haydn S. 397. — Gedicht von Collin über die Feſtaufführung der „Schöpfung" S. 398. Haydn-Bildniſſe S. 401.

Regiſter über alle drei Bände S. 411.

Leben.

Kunstreisen von Musikern sind heutzutage nichts Ungewöhnliches, ja sie sind — nicht bloß bei Virtuosen, sondern auch bei schaffenden Tonkünstlern — so allgemein, daß Seßhaftigkeit als Ausnahme gilt. In früheren Zeiten war es anders; drei der größten Gestirne am Firmament der Tonkunst, Bach, Beethoven, Schubert, haben kaum nennenswerte Reisen unternommen, Mozarts Reisen waren die eines Wunderkindes, nicht aus eigenem Antriebe, sondern in Befolgung der väterlichen Willensmeinung durchgeführt. Und so muß der Entschluß des dem sechzigsten Lebensjahre sich nähernden Haydn, seine ihm liebgewordene Umgebung zu verlassen und sich den Ungewißheiten und Beschwernissen einer Reise nach dem fernen und fremden Albion auszusetzen, als ein immerhin bemerkenswerter bezeichnet werden, bemerkenswert besonders durch das damit zum Ausdruck gebrachte Bewußtsein des eigenen Wertes und Könnens, das ihn, aller Abmahnungen ungeachtet, frohen Mutes diese Reise unternehmen ließ. Es soll allerdings nicht geleugnet werden, daß es wohl in erster Reihe finanzielle Beweggründe waren, die den schon bejahrten Meister zu diesem Entschlusse drängten. Die Aussicht, so viel zu erwerben und zurückzulegen, daß man nicht mehr von der Gnade eines, wenn auch noch so gütigen und freigebigen, Herrn abhängig war, daß man unter allen Umständen ein sorgenfreies Alter erwarten durfte, hatte viel Verlockendes für sich. Dazu kam noch ein zweites Moment; es handelte sich nicht bloß darum, die wirtschaftliche Unabhängigkeit zu erringen, sondern auch die soziale. Nicht mehr sollte Haydn als Untergebener, als Bedienter eines großen Herrn für diesen, über dessen Auftrag und ihm zu Gefallen schreiben, sondern hinaustreten auf den Kunstmarkt der weiten Welt, als freier Mann seine Werke vorführen und nach eigenem Willen schaffen für größere Verhältnisse, als es der fürstliche Haushalt in Esterhaz und Eisenstadt war.

Zu diesen Beweggründen allgemeiner Natur kamen noch einige höchst persönlichster Art, die Haydn dazu bestimmt haben mögen, Salomons Antrag anzunehmen: Vor allem das Fehlen einer wirklichen fixen Stellung, hervorgerufen durch den Entschluß des Fürsten Paul Anton Esterhazy, die Kapelle aufzulösen und nur Haydn als Kapellmeister, Tommasini als Konzertmeister, die „Feldharmonie" und ein paar Sänger für die Kirchenmusik beizubehalten, ohne — zumindest von den beiden ersten — wirkliche Dienstleistung zu verlangen. So war Haydn ein General ohne Soldaten, ein Kapellmeister in partibus, gebunden, ohne seinem Tätigkeitsdrang ein entsprechendes Betätigungsfeld geben zu können. Dann bekümmerte ihn vielleicht die Trennung von der Luigia Polzelli, die er, wenn auch nicht gerade innig, so doch verlangend liebte, wogegen ihm die nicht gerade verlockende Aussicht winkte, allein mit seiner Frau in Wien zusammenleben zu müssen; die Flucht nach England aus dem ehelichen Inferno kam ihm daher gerade recht. Letztlich kam noch ein Antrieb dazu: Der Ehrgeiz oder, um es brüsker zu sagen, die liebe Eitelkeit. Es gelüstete ihn, den Beifall und die Anerkennung einer großen und mächtigen Weltstadt persönlich entgegenzunehmen. Wien hatte sich, was äußere Zeichen der Wertschätzung betrifft, bisher recht zurückhaltend gezeigt, ja seine Anerkennung war damals in Wien keineswegs eine so allgemeine und unbeschränkte, als man glauben sollte. Bei Hof stand Haydn seit dem Tode der Kaiserin Maria Theresia nicht sehr in Gunst; Joseph II. hat seinem Mißfallen über Haydn und dessen Werke oft und deutlich Ausdruck gegeben[1]. Das Wiener Publikum, soweit es nicht ganz im Banne der Italiener stand, war vielfach geneigt, Mozart die Palme vor Haydn zu reichen, so daß man füglich sagen kann, die Schätzung Haydns sei — wie das bei Künstlern nicht selten der Fall zu sein pflegt — im Auslande eine größere gewesen als in seiner Heimat, die er aus all diesen Gründen, für den Augenblick wenigstens, leichten Herzens verließ. Welchen Gewinn der englische Aufenthalt Haydns außerdem noch für seine künstlerische Entwicklung bringen würde, von welch tiefgehendem Einfluß er für die Erweiterung seines Kunstbewußtseins und seines Könnens

[1] Vgl. Otto Erich Deutsch, Haydn und Kaiser Joseph, Musikbuch aus Österreich 1910.

werden, ja, daß er ihn eigentlich zur höchsten Stufe der ihm innewohnenden Schaffensmöglichkeiten führen sollte, hat Haydn wahrscheinlich selbst nicht vorausgeahnt. Er hatte auch sicher keine Ahnung von den künstlerischen und gesellschaftlichen Verhältnissen der Themsestadt, in die er so mitten hinein platzen sollte. Besonders die Gesellschaftszustände dürften ihm ganz sonderbar vorgekommen sein und passen, wenn man genauer zusieht, keineswegs zu dem Bilde, das man sich über englisches Wesen macht. Damals wenigstens waren Genußsucht, Ausschweifung an der Tagesordnung, und von anglikanischer Würde oder puritanischer Enthaltsamkeit war keine Rede. Das schlechte Beispiel kam von oben: Hof und hoher Adel konnten sich nicht genug tun an Exzessen in Baccho et in Venere, die Maitressenwirtschaft stand in üppigster Blüte, und alle Bande der Zucht und Sitte, besonders aber die ehelichen Bande, waren völlig gelockert. Um dies Lotterleben führen zu können, mußten viele der hohen und höchsten Herren, an ihrer Spitze der Prinz von Wales, der nachmalige König Georg IV., Schulden machen, oft solche der schmutzigsten Art. Alle diese Affären wurden von der großen Menge mit Behagen besprochen, breitgetreten und nachgeahmt. Der Mahnruf, der aus Frankreich gellend herüberklang, verhallte ungehört, und das traurige Schicksal der mit Lebensgefahr und unter den größten Entbehrungen aus Frankreich in großer Zahl herübergeflüchteten Emigranten schien den Engländern noch nicht genug Warnung zu sein. Wie sich diese Zustände im Spiegel der Haydnschen Simplizität reflektierten, darüber geben des Meisters Tagebücher[1] von seiner ersten und zweiten Reise beredten Aufschluß. Beispielsweise wenn er notiert: „Milord Chatam Hofkriegs

[1] Es existieren drei Tagebücher Haydns aus der Londoner Zeit: Zwei vom ersten Aufenthalt in der Wr. Nationalbibliothek und eines vom zweiten Aufenthalt in der Bibliothek des Salzburger Mozarteums (das letztere in einer äußerst fehlerhaften Neuausgabe von Joh. E. Engl, Leipzig, 1909). Sie enthalten ganz ungeordnet und in keiner chronologischen Reihenfolge Aufzeichnungen über Land und Leute, Theater- und Konzertbesuche, auch Verse, Anekdoten, Kochrezepte u. a. Von der zweiten Reise muß außer dem in Salzburg vorhandenen noch ein anderes existiert haben, aus dem sich Griesinger Exzerpte machte. Es ist aber nicht mehr aufzufinden und höchstwahrscheinlich durch ein Mißverständnis vernichtet worden. Die Wiedergabe der Tagebuchaufzeichnungen erfolgt hier und später wortgetreu in des Meisters eigener Rechtschreibung, aber ohne Wechsel zwischen deutscher und lateinischer Schrift, weil für die ganze Beurteilung belanglos.

Praesident bruder v. Minister Pitt war 794 3 Tage so besoffen, daß er seinen Nahmen nicht unterschreiben konnte und deswegen verursachte, daß Lord Howe von London nicht abgehen und samt der ganzen Flotte nicht absegeln konnte." Oder: „Lord Clermont gab einstens ein großes Soupé und da man die Gesundheit des Königs trunk, befahl Er der Harmonie Music den bekannten Gesang Gott segne den König auf der gasse unter den ungestümtesten schneewetter zu blasen, so geschehen den 19. Febry 792. So toll sauft man in England." Noch tieferen Einblick in die Londoner Gesellschaftsmoral als solche die Trunksucht des Engländers dieser Zeit illustrierenden Tagebuchnotizen sind jene, die sich mit der Sexual-Psychologie und -Soziologie des damaligen England befassen. Da stehe vor allem Haydns vernichtendes Urteil über die englische Weiblichkeit: „in Frankreich als Mädchen tugenhaft, Hure als Weib, in Holland Hure als Mädchen, tugenhaft als weib, in England bleibt Sie allzeit Hure." Dann der Nachsatz bei dem Bericht über die Affäre der Sängerin Billington, an der mit Briefen vertraulichster Art eine Erpressung versucht wurde: „solche Historien sind allgemein in London, der Mann macht selbst dem weib Gelegenheit, um an derselben zu profitieren, und seinen Herrn schwager um 1000 und noch mehr Pfund Sterling zu bringen."

Über die Maitressen der hohen Herren ist ganz London und mit ihm Haydn natürlich aufs genaueste informiert, und der gewissenhafte Meister notiert sich sogar hie und da die Summen, die diese Seitensprünge der fürstlichen Herrschaften kosten. Daß sich der Kunstdilettantismus dieser Herren auch gerne auf der erotischen Linie bewegte, entnehmen wir aus folgender Eintragung:

„Salomon und David waren große Sünder
hatten schöne Weiber, machten viele Kinder,
Da sie nicht mehr konten und kamen ins alter,
macht der Eine Lieder, und der andere Psalter.

NB. Lord Avington setzte es in Music, aber elendig, ich machte es wenig besser."

Viel erfreulicher — das muß man gerechterweise feststellen — waren die Musikzustände im damaligen London.

England spielte um diese Zeit in musikalischen Dingen ungefähr dieselbe Rolle wie in unsern Tagen Amerika: gegenüber den andern Ländern herrschte ziemlicher Wohlstand, ja teilweise ungeheurer Reich-

tum; die politischen Verhältnisse waren infolge der geographischen Lage ruhiger als sonstwo; das Interesse an Kunst, besonders an Musik — wenn auch nicht immer das Verständnis dafür — war ein sehr starkes. Es bestand die Sucht und infolge der geschilderten Verhältnisse die Möglichkeit, was es an bedeutenden Namen gab, nach London kommen zu lassen; und die man nicht holte, kamen freiwillig hin, um von der für Musik so günstigen Konjunktur zu profitieren. Eine Hochflut von Konzerten und Opernaufführungen, wie sie heutzutage in großen Musikzentren kaum stärker zu beobachten wäre, legt Zeugnis ab von dem intensiven Musikbetrieb, der damals in London eingerichtet war, der vielleicht nicht immer einem Musikbedürfnis entsprang, jedenfalls aber das Interesse für Musik gewaltig steigerte.

Das Charakteristische und für Haydn Neuartige war, daß das damalige Konzertleben Londons im großen und ganzen einen Zug ins Demokratische, häufig auch ins Kommerzielle hatte. Der Hof und der hohe Adel veranstalteten freilich in ihren vornehmen Palästen häufig Konzerte, betätigten sich vielleicht auch selbst als Amateure, aber der Zutritt zu diesen Veranstaltungen, die mehr gesellschaftlicher als künstlerischer Natur waren, blieb nur für einen ganz kleinen, exklusiven Kreis offen. Das Schwergewicht des Musiklebens lag teils in rein geschäftlich geführten Unternehmungen, die in den Händen einiger rühriger Männer waren, unter denen sich auch manchmal Künstler, wie z. B. Salomon, befanden, teils in den von Musikfreunden gegründeten und geleiteten Konzertgesellschaften, deren Zahl zur Zeit der Ankunft Haydns in London eine recht ansehnliche war.

Da gab es die »Academy of ancient music«, deren conductor in den 90iger Jahren Dr. Arnold und deren leader Salomon war; die Zahl der Ausführenden betrug ungefähr 65 (Chor und Orchester). Lange Zeit waren zum Besuche dieser Konzerte ausschließlich Herren zugelassen. Dann gab es die »Concerts of ancient Music«, die, mit großen Mitteln und unter Teilnahme hoher Kreise gegründet, daran zugrunde gingen, daß sie nach ihren Statuten nur Kompositionen von Musikern aufführen durften, die bereits 20 Jahre tot waren. Weiter existierten die Professional-Concerts, richtige Sinfoniekonzerte mit ausgezeichneten Solisten, Cramer als leader, die aber wegen schlechter administrativer Führung nur einige Jahre bestanden, und im Jahre 1791 entstanden die Salomon-Konzerte, mit Haydn als con-

ductor und ſtändigem Komponiſten. Daneben betätigte ſich eine Reihe von ſtändigen Chorvereinigungen: Die »Madrigal-Society«, die »Anacreontic-Society«, der »Noblemen and Gentlemen Catch-Club«, der »Glee-Club«. Ziemlich regelmäßige, wenn auch nicht häufige Konzerte wurden veranſtaltet von einigen Organiſationen zur Unterſtützung von Muſikern: Royal Society of Musicians of Great Britain, New Musical Fund, Choral Fund und Corporation of the Sons of Clergy. Von all dieſen genannten Vereinigungen veranſtalteten anfänglich nur die Professional Concerts Orcheſterkonzerte für das allgemeine Publikum, Konzerte, wie ſie heutigentags von unſeren Konzertvereinen überall veranſtaltet werden; für ſie waren auch die Salomon-Haydn-Konzerte die ſtärkſte und gefürchtetſte Konkurrenz. Einen ſehr breiten Raum im Muſikleben Londons — damals wie heute, dort wie überall — nahmen die Soliſtenkonzerte ein. Sänger und Sängerinnen, Geiger, Pianiſten, Oboiſten, Harfenſpieler, Wunderkinder und Greiſe überſchwemmten die Konzertſäle mit ihren Produktionen. Viele dieſer Konzerte fanden mit Orcheſterbegleitung ſtatt, und manche hatten ſich der Mitwirkung erſter Künſtler, darunter auch Haydns, zu erfreuen. Noch zu erwähnen wären die großen Oratorienaufführungen, die ebenſo wie verſchiedene von Opernkräften beſtrittene gemiſchte Konzertakademien in den Opernhäuſern: Pantheon, Covent-Garden, Drury-lane, Haymarket Kings-Theatre ſtattfanden, und die große Händelfeier »Handel Commemoration«, die einige Jahre hindurch in der Weſtminſter-Abtei vor ſich ging.

Die Kunſtkräfte, die zur Aufrechterhaltung dieſes beinahe hypertrophiſch zu nennenden Muſikbetriebes notwendig waren, wurden entweder dem Reſervoir der heimiſchen und bereits länger anſäſſigen Künſtler entnommen, oder ſie wurden eigens von den einzelnen Inſtitutionen für eine oder mehrere Saiſons engagiert; zum Teil waren es auch — wie ſchon erwähnt — unternehmungsluſtige Leute, die in der Hoffnung auf ideellen und materiellen Erfolg auf gut Glück in die Hauptſtadt Englands gekommen waren. Haydn konnte, da die Internationalität des Künſtlertums ſchon damals beſtand, deshalb bei ſeiner Ankunft in London und bei ſeiner Wiederkunft im Jahre 1794 eine Reihe von Tonkünſtlern begrüßen, die ihm von Wien aus bereits bekannt waren, deren Bekanntſchaft er andererſeits ſpäter in Wien — wohin ſie auf ihren Kunſtfahrten nachher

gleichfalls kamen — erneuern konnte. Vor allem wären da die großen weiblichen Geſangsſterne jener Zeit zu nennen — Eliſabeth Billington, Gertrude Eliſabeth Mara und Anna Selina Storace, mit denen dann ſpäter Brigida Banti wetteiferte. Mit Ausnahme der Billington hatte Haydn ſie alle ſchon in Wien gehört und vielleicht auch perſönlich kennen gelernt, begegnete ihnen dort auch ſpäter. Er verſtand ſich mit dieſen launenhaften und hemmungsloſen Primadonnen[1], welche alle die Skandalchronik ebenſo beſchäftigten wie die Muſikkritik, ſehr gut, muſizierte viel mit ihnen und pflegte auch privaten Verkehr, beſonders mit der Mara, dieſer, nach allem, was man über ſie lieſt, begnadeten Sängerin, der Goethe zweimal — einmal noch als Demoiſelle Schmehling im Jahre 1787 und das zweitemal zu ihrem letzten Geburtstage 1831 — ſeine dichteriſche Huldigung darbrachte.

Die männlichen Geſangskräfte waren für Haydn und ſind auch für uns weniger von Intereſſe, dafür aber umſo mehr die Komponiſten und Inſtrumentalkünſtler: unter den erſteren Adalbert Gyrowetz, der Haydn ſchon von Wien aus zugetan war und es nicht übelnahm, daß im Auslande ſeine Werke oft unter Haydns Namen aufgeführt wurden, dann Vincenzo Martini, für deſſen »Cosa rara« Haydn in Wien einige Einlagen komponiert hatte, die engliſchen Tondichter Storace, Linley und Arnold; von den letzteren beſonders die Künſtlerfamilien Cramer, der Vater Wilhelm ein trefflicher Geiger und Dirigent, ſeine Frau Harfeniſtin und Klavierſpielerin, ſeine beiden Söhne Joh. Baptiſt (der bekannte Klavierkomponiſt) und Franz; ſowie Duſſek, Johann Ladislaus[2], Klavierſpieler und Komponiſt, ſamt ſeiner Frau, als Sängerin Miß

[1] Ausführlicheres über Lebenslauf und Künſtlerſchaft dieſer wie der anderen hier genannten Künſtler bei Pohl, Haydn in London.

[2] Haydn ſchrieb von London aus an deſſen Vater:

„Wertheſter Freund!

Ich danke Ihnen vom Herzen, daß Sie ſich in dem letzten Schreiben an Ihren Herrn Sohn auch zugleich meiner erinnern wollten; ich verdopple dafür mein Gegenkompliment, und ſchätze mich glücklich, Sie zu verſichern, daß Sie den rechtſchaffenſten, geſittetſten und in der Tonkunſt den vortrefflichſten Mann zum Sohne haben.

Ich liebe denſelben ebenſo, wie Sie, weil er es ganz verdient. Geben Sie ihm dann den väterlichen Segen, ſo wird er ſtets glücklich ſeyn, welchen ich ihn wegen ſeiner großen Talenten herzlich wünſche.

Ich bin mit aller Hochachtung Ihr aufrichtigſter Freund

Joſeph Haydn.

London, den 26. Februar 1792."

Corri geheißen, und seiner Schwester Veronika; außerdem die Geiger Giornovichi, Janiewicz und Viotti, die Wunderkinder Bridgetower, Clement, Field, Hummel, und noch viel andere.

Von noch größerem Interesse dürfte es sein, einiges über die in London zur Verfügung gestandenen Aufführungskörper in qualitativer und quantitativer Hinsicht zu erfahren, da man hieraus erst Einblick gewinnen kann in die gesteigerten Möglichkeiten, die Haydn in London teilweise selbst verwerten, teils in ihrer Verwendung kennen lernen sollte. War doch das kleine Orchester, das Haydn in Eisenstadt zur Verfügung hatte, von bescheidenem Umfange, und waren doch auch damals in Wien die Orchesterbesetzungen für gewöhnlich noch sehr schwache.

Ein Londoner Brief der Berliner Musikzeitung vom 18. März 1793 gibt die Stärke des Salomonschen Orchesters folgendermaßen an: „12—16 Violinen, 4 Bratschen, 3 Celli, 4 Kontrabässe, Flöte, Oboe, Fagott, Hörner und Trompeten und Pauken, im ganzen etwa 40 Personen." (Klarinetten sind nicht erwähnt, waren aber, wenn gebraucht, sicher vorhanden.) Es heißt in diesem Bericht noch weiter: „. . . . Der Saal hat eine gewölbte Decke, die Musik nimmt sich darin vortrefflich aus. Das Orchester ist en Amphitheatre geordnet." Das war aber nur eine dem mittelgroßen Konzertsaal (Hanover square rooms) angepaßte Besetzung. In den Opera-Concerts, die im Jahre 1795 im Konzertsaale von Kings-Theatre abgehalten wurden, war das Orchester bereits 60 Mitglieder stark. Und wenn es darauf ankam, effektvolle Wirkungen auf ein großes Publikum zu erzielen, stiegen die Ziffern ganz gewaltig. So waren bei der ersten Händelfeier in Westminster-Abtei im Jahre 1874 ungefähr 540 Mitwirkende (Orchester und Chor) beschäftigt. Die Zahl der Mitwirkenden bei dieser Veranstaltung stieg dann in den folgenden Jahren, bis sie im Jahre 1791, bei der letzten in Westminster-Abtei abgehaltenen Händelfeier, die Ziffer von 1000 bereits überschritten hatte. Dazu kamen noch die gewaltigen Riesenin strumente, die eigens gebaut wurden, um die Schallkraft des Orchesters zu vergrößern: ein Mammutkontrabaß, ein 16füßiges Riesen-Kontrafagott, Pauken, die um eine Oktave tiefer klangen, verschiedene Posaunen und Baßtrompeten. Man sieht, daß es nichts Neues unter der Sonne gibt, daß die Massenbesetzungen kein Produkt der neuen Zeit sind, und

daß man ſchon damals verſuchte, die Intenſität der Wirkung durch das numeriſche und phyſiſche Übermaß zu ſteigern.

Einen nicht ganz ſo großen, aber für jene Zeiten ganz reſpektablen Aufführungskörper ſtellte der New Musical Fund (ein Muſiker-Unterſtützungsverein) auf die Beine; Pohl nennt für das Jahr 1791 ein „Orcheſter" von 300 Perſonen, worunter aber Chor und Orcheſter zu verſtehen iſt, und im Jahre 1794 war die Ziffer bereits auf 400 geſtiegen.

Einen Dirigenten im heutigen Sinne, der die ganze Aufführung leitete, gab es damals in der Regel noch nicht. Selbſt bei Orcheſterkonzerten mit einem für unſere Begriffe kleinen Inſtrumentalkörper ging gewöhnlich, auch in den Haydn-Salomon-Konzerten, die Leitung von zwei Stellen aus: vom Flügel, vom conductor, als welcher in unſerem Falle Haydn fungierte und anſcheinend einen Continuo ſpielte, obzwar das Prinzip des bezifferten Baſſes ſchon längſt fallen gelaſſen war und ſowohl der Baß wie die Harmonieſtimmen vollſtändig ausgeſchrieben und den Inſtrumenten genau zugeteilt waren; und vom Konzertmeiſter — dem leader —, der nicht nur die Geigen, ſondern das ganze Orcheſter führte, wobei er natürlich immer in Fühlung mit dem Klavier bleiben mußte[1]. In den Salomon-Konzerten war dies ſelbſtverſtändlich Salomon, von dem die Berliner Muſikzeitung in ihrem obenzitierten Briefe ſagt: „Salomon war immer ein guter Anführer, jetzt kann man ſagen, daß er ein vortrefflicher iſt." In den meiſten anderen großen Konzerten Londons war damals W. Cramer der leader, ſpäter Viotti. Über die Anordnung von Sängern und Orcheſter bei Oratorien-Aufführungen unterrichtet uns eine andere Korreſpondenz des genannten Blattes vom 6. Juli 1793:

„Das Arrangement des Orcheſters iſt ſehr gut. Ganz vorn iſt eine Reihe der Soloſänger; hinter dieſen, erhöht, die der Chorſänger; ſodann wieder unmittelbar hinter ihnen und dem Fortepiano, das das Ganze dirigiert, zur Seite die Violoncellen und Contrabäſſe und auf den Seiten folgen dann wieder in einem Amphietheater die übrigen Inſtrumente, bis hinten zur Orgel, die nur zur Verſtärkung der Chöre gebraucht wird."

[1] Vgl. über dieſe Zweiteilung auch G. Schünemann, Geſch. des Dirigierens. Leipzig, B. & H. 1913, p. 117 ff.

Bei Aufführungen in Kirchen hatte nach altem Usus der Organist die Leitung inne. Daß es bei weltlichen Anlässen, wenn die Kirche bloß als Festraum verwendet wurde, zu Kompetenzkonflikten kam, geht aus der Episode hervor, die Griesinger dem verloren gegangenen Tagebuche Haydns von der zweiten Londoner Reise entnommen hat:

„Den 21 sten Jan. speiste ich bey Dr. Parsons, wo der Zank entstand, welcher von drey Doktoren, Parsons, Dupuis oder Arnold, die Antiphonie von Händel bey der Vermälung des Prinzen von Wallis im Orchester dirigieren sollte.

Dr. Parsons ist Kapellmeister von der königl. Kapelle, die andern zwey sind Hoforganisten. Es ist aber in England der Organist das Oberhaupt in allen Kirchen, und die Sänger stehen unter ihm. Jeder von den dreyen wollte den Takt führen. Als ich gezwungen war, meine Meinung zu entdecken, sagte ich: der minderjährige Organist solle die Orgel spielen, der andere solle seinen untergeordneten Singchor und Dr. Parsons die Instrumental-Performers dirigieren; und weil der Sänger immer den Vorzug vor dem Instrumentisten hat, so solle er mit seinem Chor rechts, der andere links stehen. Das wollten sie aber nicht; ich verließ die Gispeln [soll heißen Gimpeln] und ging nach Hause."

Von Salomon, seinem lecken Erfassen der Situation, in der sich Haydn nach dem Tode des Fürsten Nikolaus Esterhazy befand, dem „Accord" mit Haydn war schon im II. Band (p. 244 ff.) die Rede, ebenso von dem Abschiede Haydns. Begleiten wir also die beiden Reisenden auf ihrer Fahrt nach dem Inselreiche.

Die Reise ging verhältnismäßig rasch von statten, schon auf Antreiben Salomons, der sich seiner Beute wohl nicht eher sicher fühlte, als bis er mit ihr britischen Boden betrat. In Deutschland sind nur zwei Orte zu nennen, in welchen längere Rast gemacht wurde, München und Bonn. In München lernte Haydn den Konzertmeister Christian Cannabich kennen, der mit dem Kurfürsten Karl Theodor und dessen Hof im Jahre 1777 von Mannheim als Leiter der italienischen Oper hierher übersiedelt war. Die Bekanntschaft mit diesem ausgezeichneten Musiker blieb Haydn stets eine angenehme Erinnerung. In Bonn, der Residenzstadt des Kurfürsten Maximilian, trafen die Reisenden am 25. Dezember, dem ersten Weihnachtsfeiertag, ein. Über den Aufenthalt

daselbst berichtet uns Albert Christoph Dies in seinen „Biographischen Nachrichten", was er bei seinem zwölften Besuch bei Haydn aus des Meisters eigenem Munde erfahren hatte:

„Salomon führte Haydn am Sonntage (den 26.) in die Hofkapelle, eine Messe anzuhören; kaum waren Beyde in die Kirche getreten, und hatten sich einen schicklichen Platz gewählt, so nahm das Hochamt seinen Anfang. Die ersten Accorde kündigten ein Werk der haydn'schen Muse an. Unser Haydn hielt es für einen Zufall, der sich so gefällig gegen ihn bezeigte, ihm schmeicheln zu wollen; indessen war es ihm sehr angenehm, sein eigenes Werk mit anzuhören. Gegen das Ende der Messe, näherte sich eine Person und lud ihn ein, sich in das Oratorium zu begeben, woselbst er erwartet würde. Haydn begab sich dahin und war nicht wenig erstaunt, als er sah, daß der Churfürst Maximilian ihn dahin hatte rufen lassen, ihn gleich bey der Hand nahm, und ihn seinen Virtuosen mit den Worten vorstellte: ‚da mache ich sie mit ihrem von ihnen so hochgeschätzten Haydn bekannt.' Der Churfürst ließ beyden Theilen Zeit, einander kennen zu lernen, und, um Haydn einen überzeugenden Beweis seiner Hochachtung zu geben, lud er ihn an seine Tafel. Haydn kam durch diese unerwartete Einladung in nicht geringe Verlegenheit; denn er und Salomon hatten in ihrer Wohnung ein kleines Diner veranstaltet, es war schon zu spät eine Abänderung zu treffen. Haydn mußte also zu Entschuldigungen die Zuflucht nehmen, die der Churfürst für gültig annahm. Haydn beurlaubte sich darauf, und begab sich nach seiner Wohnung, woselbst er von einem nicht erwarteten Beweise des Wohlwollens des Churfürsten überrascht wurde; sein kleines Diner war nämlich auf des Churfürsten stille Ordre in ein Großes zu 12 Personen verwandelt, und die geschicktesten Musiker dazu eingeladen worden."

Der weitere Verlauf der Reise ist aus den von Haydn an seine verehrte Freundin Marianne von Genzinger gerichteten Briefen[1] zu entnehmen.

In Brüssel hielten sich die Reisenden nur eine Stunde auf und langten bei anhaltend schlechter Witterung und fortwährendem Regen am Abend des 31. Dezember in Calais an. Haydn war infolge der ungewohnten Strapazen, der mangelnden Ordnung und

[1] Von Th. v. Karajan in der Broschüre „Joseph Haydn in London, 1791—1792" Wien 1861 veröffentlicht

Unregelmäßigkeit in Schlaf und Nahrung sehr ermüdet und, wie ihm selbst vorkam, „etwas mägerer“ geworden. Am Neujahrstage 1791, es war ein Samstag, war Haydns erster Gang zum Gottesdienst in die Kirche. Um ½8 Uhr bestiegen sie das Paketschiff zur Überfahrt nach Dover. Die Windstille brachte sie nur langsam vorwärts. Haydn blieb auf dem Verdeck „um das ungeheuere Tier, das Meer, sattsam zu betrachten“. Endlich erhob sich der vom Kapitän und den Passagieren ersehnte Wind, wurde heftiger und heftiger, und ein Passagier nach dem anderen suchte die unteren Räume des Schiffes auf.

Haydn aber hielt stand; nur überfiel ihn, als er die herandringenden ungestümen hohen Wellen sah, eine kleine Angst und mit dieser eine „kleine Uebligkeit“, die er aber mutig überwand, während die Mehrzahl der Mitfahrenden der See ihr Opfer brachte und „wie die Geister aussahen“. Dover war endlich erreicht, aber der eingetretenen Ebbe halber konnte das Schiff nicht in den Hafen einlaufen. Zwei kleinere Schiffe wurden vom Ufer entgegengesandt, und wer Lust und Mut hatte, sich dem Sturmwind auszusetzen, langte um fünf Stunden früher an als das Paketschiff, das erst die Flut abwarten mußte. Haydn gesellte sich den Kühneren zu und konnte um fünf Uhr nachmittags in Dover an Land gehen. In London langte Haydn mit Salomon am Sonntag, den 2. Januar an. »The Morning Chronicle«, welches Blatt auch durch eine von Salomon aus Wien gesandte Notiz die Londoner auf Haydns Besuch vorbereitet hatte, war die erste Zeitung, die Haydns Ankunft in London meldete. Er war in der City in Holborne Nr. 45, gegenüber Chancery Lane, bei dem Musikalienhändler Bland abgestiegen, welcher ihn im Jahre 1789 in Esterhaz besucht hatte, während Salomon sich nach seiner Behausung begab, um die für Haydn bestimmten Zimmer herrichten zu lassen. Haydn merkte, wie er versichert, jetzt erst die Folgen der beschwerlichen Reise und brauchte zwei Tage, um sich davon zu erholen. Am Tage nach seiner Ankunft war Haydn von Mr. Bland, über dessen Erbsensuppe er sich sehr bewundernd ausspricht, zu Salomon nach Great Pulteney Street 18, Golden Square (etwas östlich von der jetzigen Regent Street und parallel zu dieser) übersiedelt. Dem Hause schräg gegenüber war das Etablissement der Pianofortefabrik Broadwood, mit deren Inhaber Haydn gute Beziehungen pflegte. Er fand in 18, Pulteney Street, „ein

niedliches, bequemes, auch theures Logement"; der Hausherr, ein italienischer Koch, besorgte die Küche. Haydn kam bald mitten in das ziemlich bewegte Londoner Gesellschaftsleben; er hatte Besuche abzustatten und zu empfangen sowie einer Menge Einladungen zu Tisch, zu Abendgesellschaften (Routs), zu Konzerten und Akademien Folge zu leisten. Er gab zunächst ein Empfehlungsschreiben an den österreichischen Gesandten, den Grafen Stadion, das ihm der Fürst Kaunitz mitgegeben hatte, ab. Es hatte folgenden Wortlaut:

„Hochgeborner Reichsgraf!

Der fürstlich Esterhazische Kapellmeister und allgemein berühmte Compositor Herr Josef Haiden hat einen Ruf nach London erhalten, und wird durch einige Zeit daselbst verbleiben. Vor seiner Abreise hat er mich um ein Empfehlungsschreiben an Eure Hochgebohren ersucht, welches ich ihm mit so größerem Vergnügen ertheile, je mehr dieser Mann von ganz besonderen Talenten und den schätzbarsten, persönlichen Eigenschaften der vorzüglichsten Empfehlung würdig ist. Eure Hochgebohren wollen ihm daher bestens an Hand gehen, und alle thunliche wirksame Beförderung angedeihen lassen.

Ich verharre mit vollkommener Hochachtung

Eure Hochgebohren

schuldiger Diener

Wien den 13. Dezember 1790 Kaunitz R.

An Herrn Grafen Stadion"

Weiter überbrachte er dem Gesandten Neapels, dem Fürsten Castelcicala, das ihm vom König von Neapel selbst übergebene Empfehlungsschreiben. Beide Gesandten verfehlten nicht, ihren Gegenbesuch zu machen. Besonders aber drängte es Haydn, den Musikschriftsteller Dr. Charles Burney kennen zu lernen, mit dem er schon seit Jahren in schriftlichem Verkehr stand, und der Haydns Reise nach England literarisch so gut vorbereitet hatte. Burney wohnte in dem nahegelegenen Chelsea, wo er als Organist von Chelsea College angestellt war. Er hatte sofort Haydns Ankunft in England durch ein sehr umfangreiches, begeistertes Gedicht gefeiert. Der Titel lautete: »Verses on the Arrival of the great musician Haydn in England«[1].

[1] Siehe Anhang. Es erschien in »The Monthly Revue« or »Literary Journal«, London, 1791, Vol. 5, pag. 223, F. Die Haydn zunächst betreffenden Stellen sind abgedruckt in Pohls „Haydn in London, S. 361 f. Ein Separatdruck des Gedichtes aus Haydns Nachlaß fand sich in Eisenstadt vor.

Über die zahlreichen in der einſetzenden Saiſon zu erwartenden muſikaliſchen Genüſſe informiert die kurze Vorſchau, die »Morning Chronicle« in der Nummer vom 30. Dezember 1791 gibt:

»*The musical arrangements now making promise a most harmonious winter. Besides two rival opera houses, a Concert is planned under the auspices of Haydn, whose name is a tower of strength, and to whom the amateurs of instrumental music look up as the god of the science. Of this concert Salomon is to be the leader, and Mad. Mara the principal singer.*

The professional concert under the able conduct of Cramer, is to be reinforced by Mrs. Billington, assisted occasionally by M. and Mrs. Harrison.

The Ancient concert under the patronage of their Majesties will continue soon after the Queen's Birth-day, with Cramer as their leader and Storace as the principal singer. The Ladies subcription concert is to be continued as usual on the Sunday evenings by permission (we hope) of his Grace the Archbishop of Canterbury.

There will be Oratorios twice a week, at the Theatres of Drury-Lane and Covent-garden during Lent.

These with the Academy of Ancient Music will constitute the principal public musical entertainments of the winter.«

Haydn beſuchte ſchon in den nächſten Tagen eine Reihe von muſikaliſchen Veranſtaltungen. Am 6. Januar war er im Konzert der »Academy of ancient music« in »Free Mason's Hall«, welches Dr. Arnold dirigierte, wobei Salomon als Leader fungierte. Am 7. Januar war er nach ſeinem Tagebuch zu einem Liebhaberkonzert geladen, und am 12. wohnte er einem Meeting der »Anacreontic Society«, welches im »Crown and anchor inn« am *Strand* ſtattfand, bei. Hierbei wurde unter Cramers Leitung u. a. auch eine Haydniſche Sinfonie aufgeführt. Auch erſchien er am 18. Januar auf dem Hofball, welcher an dieſem Tage zu Ehren des Geburtstages der Königin im St. James-Palaſt veranſtaltet wurde, in Begleitung von Sir John Gallini, Mrs. Wills und Salomon und wurde vom Prinzen von Wales durch eine achtungsvolle Verbeugung ausgezeichnet, wodurch er die Aufmerkſamkeit aller Anweſenden auf ſich zog. Das Ereignis wurde umſomehr beſprochen, als er damals bei Hof noch nicht vorgeſtellt war. Am nächſtfolgenden Tage wurde er dem

Kammerkonzert im Carltonhouse, dem Palais des Prinzen von Wales, zugezogen, um schon als Ausführender mit Salomon, Giornovichi und dem italienischen Tenor David sich zu betätigen, war weiter am 2. Februar dem ersten der »Ancient music concerts« (Their Majestie's concerts), das fast ausschließlich Kompositionen von Händel gewidmet war. In diesem Konzert sangen die Sängerinnen Mara und Storace und die Tenöre Kelly und Rield. Haydns Wunsch, in einem dieser Konzerte, die in ganz vorzüglicher Ausführung und Vorbereitung stattfanden, aufgeführt zu werden, konnte jetzt noch keine Erfüllung finden, da laut den Statuten der Gesellschaft von einem lebenden Komponisten nichts aufgeführt werden durfte.

Haydn war schon darauf vorbereitet worden, daß Salomon in dem Unternehmen der Professional concerts eine starke Konkurrenz gegen sich hatte. Durch die Berufung Haydns hatte er seinen Gegnern einen empfindlichen Stoß versetzt, und sie setzten alles daran, um ihm das Leben so sauer als möglich zu machen. Der Anfang war nicht sehr glückverheißend für Salomon. Er hatte seine 12 Subskriptionskonzerte Mitte Januar angekündigt und das erste Konzert für Freitag, den 11. Februar festgesetzt. Salomon hatte außer Haydn, welcher für jeden Abend eine neue Komposition zu liefern und die Ausführung am Klavier zu leiten verpflichtet war, auch eine Reihe von hervorragenden Sängern und Instrumentalisten engagiert. Unter diesen war auch der Tenor David; da dessen erstes Auftreten die italienische Oper in King's Theatre für sich in Anspruch nahm, war Salomon gezwungen, sein erstes Konzert zweimal zu verschieben. Dies gab den Professionals die Möglichkeit, Salomon den Rang abzulaufen, indem sie ihr erstes Konzert schon Montag, den 7. Februar in Hanover Square rooms abhalten konnten. Sie hatten übrigens Haydn eine Freikarte für alle ihre Konzerte überreicht und waren so taktvoll, in ihrem ersten Konzerte sowohl ein Streichquartett als auch eine Sinfonie von Haydn, beide unter Leitung von Cramer, aufzuführen, wobei sich Haydn äußerte, daß er seine Sinfonien noch nie so ausgezeichnet habe aufführen hören. Es ist auch anzunehmen, daß die hämischen Ausfälle gegen Haydn, die einzelne Zeitungen brachten, und in welchen versucht wurde, Pleyel gegen seinen einstigen Lehrer Haydn auszuspielen, keineswegs von den Professionals inspiriert waren. Am 18. Februar besuchte Haydn eines der Ladies concerts, welches

diesmal bei Mrs. Blair in Portland Place abgehalten wurde, wobei Signor Pacchierotti Haydns Kantate »Arianna a Naxos«, von Haydn ſelbſt am Klavier begleitet, mit großem Erfolge ſang. Die „Ariadne" war das erſte Werk, mit welchem Haydn bei ſeiner Anweſenheit wirklich großen Erfolg, auch äußerlich, erzielte; ſie wurde bald zu einem der beliebteſten Stücke beim Londoner Konzertpublikum. Schon am 24. Februar wurde ſie in einem großen Konzerte, das der junge Verein »New musical fund« im Pantheon mit einem 300 Muſiker ſtarken Orcheſter gab, wiederholt; außerdem wurde in dieſem Konzerte eine Sinfonie und ein Streichquartett von Haydn unter großem Beifall aufgeführt. Endlich, Freitag, den 11. März, war Salomon imſtande, den Zyklus ſeiner Abonnementkonzerte zu eröffnen. Wie Haydn es ſich ſchon vorher ausbedungen hatte, kam ſeine neue Sinfonie erſt zu Beginn der zweiten Abteilung zur Aufführung. Später wurde manchesmal auch die erſte Abteilung mit einer älteren Sinfonie Haydns eröffnet. Das Programm dieſes erſten Abends lautete:

»*Part First.*

Overture . . . . . *Rosetti*
Song, Signor Tajana.
Concerto Oboe, Mr. Harrington.
Song, Signora Storace.
Concerto Violin, Madame Gautherot.
Recitative e Aria, Signor David.

Part Second.

New Grand Overture . . . . . *Haydn*
Recitative e Aria, Signora Storace.
Concertante Pedal Harp and Piano Forte, Mad. Krumpholtz and Mr. Dusseck.
Rondo, Signor David.
Full Piece, Kozeluch.
Mr. Haydn will be at the Harpsichord.
Leader of the Band, Mr. Salomon.
Tickets transferable, as usuel, Ladies to Ladies, and Gentlemen to Gentlemen only.
The Ladies' tickets are Green, the Gentlemen's Black.
The Door in the Square is for Chairs only.«

Die Sinfonie, welche Haydn damals aufführte, war die erſte der unter dem Titel „Londoner Sinfonien“ bekannten 12 Werke und ſtand in D-dur (Breitkopf & Härtel, Nr. 5, Geſamtausgabe Nr. 93). Dem Publikum ſchien der langſame Satz (Adagio) am beſten zu gefallen, und es verlangte deſſen Wiederholung, wie Haydn in ſeinem Brief an die Polzelli vom 4. März ſchreibt[1].

[1] Der ganze Brief lautet:

London ai 4to di
Marzo 791

»Stimatissima Polzelli

Le tue circostanze mi fanno pietà, ed aspetto ogni momento la morte del tuo povero Marito. tu hai fatto bene di mandarlo all'ospitale per conservar la tua vita. io spero, che mio Pietro si troverà meglio, io li fo dire che badi meglio alla sua salute, e che sia ubbidiente alla sua Madre. cara Polzelli, tu riceverai dal cameriere del Principe Mons. l'ierre cento fiorini. quando avrò dato il mio benefizio, allora ti manderò di più, io ho scritto al Mons. Pierre, che tua Sorella ti mandi questo denaro, perchè non voglio, che lui lo sappia che venga da me. tua sorella m'ha detto, che ti manderà ancora qu[illegible]che cosa. è un pezzo che l'ho veduta. perche io ho troppo da fare coi concerti, e col opera, ed ogni momento vengo seccato colle Academie, fin adesso non è stato aperto il nostro Teatro, e quando il Rè non darà licenza, il Signor Gallini l'aprirà in maniera d'una Sottoserizione, se no, lui perde venti mila lire Sterline io non perderò niente. perchè il Banchiere di Fries a Vienna ha gia ricevuto il mio denaro; la mia opera intitolata l'anima del filosofo andarà in scena nel ultimo. di Maggio, io ho già terminato il secondo Atto, ma sono cinque Atti, e gli ultimi sono assai curti; il Signor Gallini per poter mostrare al publico suo Teatro e l'Opera ed il Ballo, ha preso questa finezza, ed egli ha fatto questi giorni la Sera la prova generale in tal maniera, siccome fosse fatta la I^{ma} produzione; egli ha distribuito quatro mila Biglietti, ed erano più che cinque mila Persone l'Opera intitolata il Pyhro del Paisiello ha piaciuto assai. solamente la nostra I^{ma} donne è un Salame, ed io non la pigliero per l'opera mia il Ballo è andato alle Stelle. adesso aspetteremo dal Rè un Si o un No, e quando s' aprirà nostro Teatro, l'altro Teatro cioè i nostri opponenti bisogna che resti chiuso. perchè il castrone e la prima donna sono troppo vecchi, e l'Opera di loro non ha piaciuto niente affatto. nel I^{mo} concerto del Signor Salomone io ho fatto un furore con una nuova Sinfonia, loro hanno fatto replicare l'adagio; questo no e mai successo in Londra, figurati, che chiasso, a sentire questo di una bocca d'un Inglese. Scrivami presto cara Polzelli, arricordati di me io sono e sarò sempre tuo

sincerissimo amico
Giuseppe Haydn.«

[Adreſſe auf dem Umſchlag] Madame Polzelli à Vienna im Sternbergiſchen Freyhaus auf der Wieden Nr. 161 [Von der Hand der Polzelli iſt der Adreſſe, mit Bleiſtift geſchrieben, beigefügt: „er wird Sterben — ein Feind hat den Haydn in London verfolgt ihn zu ſtürzen“].

In den Zeitungskritiken wird dagegen der erste Satz speziell gelobt.

Fassen wir hier gleich die weiteren Konzerte bis zum 3. Juni zusammen. Sie fanden sämtlich an Freitagen, abends 8 Uhr, statt. Das Publikum setzte sich aus den besten Kreisen der Londoner Gesellschaft zusammen. Schon beim zweiten Konzert erschien der Prinz von Wales, „der gerade zur richtigen Zeit kam, am Triumphe Haydns teilzunehmen". Außer seinen neuen Sinfonien, die in den folgenden Konzerten auf besonderes Verlangen gewöhnlich wieder, und zwar meistens zwei- oder dreimal angesetzt werden mußten, brachte Haydn auch ältere Kompositionen, namentlich die für Paris geschriebenen Divertimenti und Notturni, dann Streichquartette usw. zur Aufführung. Von den Sinfonien mußte meistens einer der Sätze, gewöhnlich der langsame, sofort wiederholt werden. — Das zweite der Konzerte, dem, wie erwähnt, der Prinz von Wales beiwohnte, wurde am 18. März abgehalten. Von Haydn enthielt das Programm ein Streichquartett als Schluß der ersten Abteilung und in der zweiten Abteilung die im ersten Konzert aufgeführte Sinfonie in D-dur, „auf besonderes Verlangen wiederholt". Eröffnet wurde das Konzert durch eine Sinfonie von Mozart. — Das dritte Konzert fand am 25. März statt und brachte die Uraufführung einer neuen Sinfonie von Haydn; es war die vierte der sogenannten „Londoner Sinfonien" in B-dur (Breitkopf & Härtel Nr. 8, Gesamtausgabe Nr. 98), weiter eine neue von Haydn komponierte Kantate, die von Frau Storace gesungen wurde. Das Programm enthielt auch eine Sinfonie »La chasse« des Komponisten F. A. Hoffmeister in Wien. — Am 7. April sollte das Benefizekonzert Haydns abgehalten werden, mußte aber infolge verschiedener Schwierigkeiten verschoben werden. Im April veranstaltete der rührige Salomon weitere vier Konzerte, deren zweiter Teil immer programmgemäß mit einer Sinfonie von Haydn eröffnet wurde. — In dem fünften Konzert am 8. April wurde außerdem noch ein neues Divertimento von Haydn für zwei Violinen, zwei Violen, Oboe, Flöte, zwei Hörner, Violoncello und Kontrabaß aus dem Manuskript gespielt. — Im sechsten Konzert am 15. April wurde ein neues Streichquartett von Haydn aufgeführt und die D-dur-Sinfonie, die am ersten Abend ihre Uraufführung erlebte, auf besonderes Verlangen abermals wiederholt. Die weiteren Kon-

zerte fanden am 8., 13., 20. und 27. Mai, das zwölfte und letzte am 3. Juni ſtatt. Am 16. Mai fand Haydns Beneſizekonzert ſtatt. Das Programm desſelben lautete [nach Pohl]:

Abtheilung I.

Neue große Sinfonie . . . . . Haydn.
Arie, geſungen von Sgra. Storace . .
Concertante für zwei Baſſethörner, vorgetragen von den Herren Vincent Springer und Dworzack.
Neue Arie, mit obligater Begleitung von Oboe u. Fagott, vorgetr. v. Sig. David . . . . . Haydn.
Violinconcert, vorgetr. v. Sig. Giornovichi.

Abtheilung II.

Die neue große Sinfonie, im erſten Salomon-Concerte aufgeführt (auf beſonderes Verlangen) . . . . . Haydn.
Cantate, vorgetr. v. Sig. Pacchierotti . . . . . Haydn.
Concertante für Pianoforte und Pedalharfe, vorgetragen von Mr. Duſſek und Madame Krumpholz . . . . . Duſſek.
Duetto, vorgetr. v. Sig. David und Sig. Pacchierotti.
Finale . . . . . Haydn.

Es brachte eine Einnahme von 350 Pfund Sterling, ſo daß Haydn, dem der Ertrag von 200 Pfund Sterling garantiert worden war, ſich über eine ſtattliche Mehreinnahme freuen konnte. Haydn wußte ſich auch energiſch auf ſeinen Vertrag zu berufen, da Salomon den Verſuch machte, die Koſten des Orcheſters auf Haydn zu überwälzen. — Inzwiſchen war auch The King's Theatre eröffnet worden, leider nicht, wie alle daran Beteiligten gehofft hatten, mit einer italieniſchen Oper, ſondern mit einer gemiſchten Akademie unter dem Titel „Abendunterhaltung" mit Muſik und Tanz. Der von Gallini trotz der mangelnden obrigkeitlichen Bewilligung in Form einer Generalprobe veranſtaltete erſte Opernabend — es wurde Pyrrhus von Paiſiello gegeben — hatte den Zorn der Gegner des neuen Unternehmens erſt recht erregt, und ſie wußten den König gegen die entſtandene Konkurrenz einzunehmen. Gallini half ſich daher mit Akademien und hoffte, mit der Zeit doch die königliche Bewilligung zu erlangen. Der erſten Abendunterhaltung folgten wöchentlich zweimal, Dienstag und Samstag, weitere. So war es möglich, das mit großen Koſten an Stelle des am 17. Juni 1789 abgebrannten alten Operntheaters errichtete prächtige neue Haus entſprechend auszunützen, da die Aufführung von Opern durch einen Ukas des Königs, reſp. ſeines Hofmarſchalls, unterſagt worden war.

Vergeblich bemühten sich der Prinz von Wales und die um ihn geschaarten jüngeren Angehörigen des Hofes, eine Zurücknahme des Ediktes zu erwirken. Der König hielt seine schützende Hand über das Pantheon, die erbeingesessene italienische Oper, und ließ keine Konkurrenz für dieses Institut aufkommen. Haydn hatte für King's Theatre die kontraktlich zu liefernde Oper „*Orfeo*" nahezu fertiggestellt, sie sollte aber nie das Licht der Rampe erblicken.

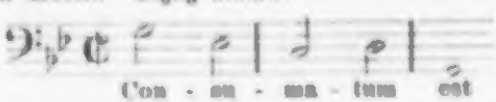
An dem ersten dieser gemischten Abende, deren Programme sehr bunt waren, und durch welche man dem Geschmack der Abonnenten Rechnung tragen wollte, wurde nichts von Haydn aufgeführt, an den folgenden Abenden jedoch war Haydn sehr oft mit Kompositionen vertreten. Bei einer dieser Unterhaltungen am 19. Mai wurden die Musikstücke durch Tanz und lebende Bilder illustriert. Von Haydn kam hierbei seine „Jagd-Sinfonie" und eine für Signor David komponierte Kantate mit Haydn am Klavier zur Aufführung. Am 2. Juni, der sogenannten »Manager's night«, dem Benefizekonzert des Direktors Sir John Gallini, wurde von Haydn ein siebenstimmiges Gesangsstück (Italian catch) von den Solisten, mit David an der Spitze, gesungen, das solchen Erfolg hatte, daß es fast an jedem der folgenden Abende wiederholt wurde. Die letzte dieser Veranstaltungen fand am 9. Juli statt.

Haydn war inzwischen nach Lisson Grove übersiedelt, um, fern ab von dem geräuschvollen Getriebe der Weltstadt, mehr Ruhe zur Arbeit zu finden. Freilich, ganz weltabgeschieden war er nicht. Abgesehen von den Salomon-Konzerten und den gemischten Abendunterhaltungen gab es noch hie und da Einladungen zu Mitwirkungen, die er füglich nicht abschlagen konnte. Am 30. Mai wurden „auf Verlangen mehrerer hochgestellter Musikfreunde" in einem großen Konzerte unter Haydns Leitung „Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze" in der ursprünglichen Fassung als Instrumentalwerk (Passione instrumentale) aufgeführt. Das Konzert, das in Hanover Square rooms stattfand, brachte in der ersten und dritten Abteilung noch je eine Sinfonie von Haydn. In dem Benefizekonzert, das der zehnjährige Violinvirtuose Clement[1] am

[1] Franz Clement, geb. zu Wien den 17. November 1780, wurde von seinem Vater Joseph, Geiger in der Kapelle des Generals Harsch, im Violinspiel unterrichtet, spielte schon mit fünf Jahren Solo, mit sieben ließ er sich im Burgtheater zum erstenmal öffentlich hören, neun Jahre alt trat er mit seinem

10. Mai gab, wurden unter Haydns Leitung „Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze" widerholt, nachdem ihnen die Uraufführung einer neuen Sinfonie von Haydn vorangegangen war. Am 23., 26., 28. Mai und 1. Juni hatte der Meister Gelegenheit, kennen zu lernen, bis zu welchem Grade die Liebe und Begeisterung für Händel in England gediehen war, und wie man es hier verstand, die Aufführung der Händelschen Werke eindrucksvoll zu gestalten. Es ist oft gesagt worden, daß unter der Nachwirkung des Eindruckes, den die Händelsche Musik, wie er sie in England gehört, auf Haydn geübt hat, seine beiden großen Oratorien „Die Schöpfung" und die „Jahreszeiten" entstanden sind Es waren nicht bloß die Händelschen Tonwerke selbst, die Haydn gewiß schon vorher teilweise aus Aufführungen, teilweise aus Partituren gekannt haben dürfte, die diese nachhaltige Wirkung auf ihn übten. Mehr noch war es die ganze Vorbereitung, die ganze Inszenierung der Aufführungen, die zu Musikfesten gestaltet wurden, an denen hoch und niedrig teilnahm, wodurch Haydn

Vater eine Konzertreise an, die vier Jahre dauerte. Er ging über Brüssel nach England, wo er bei Hofe und in verschiedenen Konzerten spielte. Von England reiste er über Holland und Deutschland nach Österreich zurück und ließ sich in Wien nieder. Neunzehn Jahre alt wurde er als Solospieler ans Hoftheater engagiert, fungierte auch als Adjunkt des Kapellmeisters Süßmeier. 1803 wurde er Orchesterdirektor im Theater an der Wien, blieb dort bis 1811, reiste dann nach Rußland. Nach verschiedenen Zwischenfällen und Reisen, die ihn durch Polen, Ungarn und Deutschland führten, nahm er 1817 zum zweiten Male das Engagement am Theater an der Wien an. Dann reiste er mit der Catalani, deren Konzerte er dirigierte, und kam später wieder nach Wien, wo er am 3. November 1842 starb. Ihm hat Beethoven sein Violinkonzert gewidmet. Er hinterließ ein sehr interessantes Stammbuch (Wien, Nat. Bibl.) mit Eintragungen aller Personen, die ihm auf seinem Lebenswege begegneten; Haydn ist darin mit folgender Eintragung vertreten, die wohl auf das Konzert mit den „Sieben Worten" Bezug nimmt:



London, d. 22. Junij Ao: 1791. Joseph Haydn
dein ächter Freund

Die nächste Eintragung lautet:

Es ist vollbracht! singt Vater Haydn
Was läßt sich nun noch weiter schreiben?

Aachen, d. 28. September 91.

Des bewunderungswürdigsten Kleinen aufrichtige Gönnerin
Maria Catharina Scholl.]

auf das ſtärkſte berührt werden mußte. Die Händelfeier (Handel commemoration) des Jahres 1791, für eine Reihe von Jahren die letzte, war beſonders groß angelegt und übertraf weitaus alle vorangegangenen[1]; der ganze techniſche Apparat, der aufgeboten wurde, die Zahl und Qualität der Mitwirkenden, die rege Teilnahme des Publikums, mußten ſich in Haydns empfängliches Gemüt unauslöſchlich eingraben und ihm neben der Bewunderung für ſeinen Mitregenten im Reiche der Töne den Wunſch eingeben, etwas Ähnliches zu ſchaffen.

Ein wenig bekannter Zwiſchenfall während Haydns erſtem Aufenthalt in London wird in der »Musical Times« vom 1. Mai 1909 (S. 297, f.) berichtet. Für den 18. Mai 1791 war in Oxford von einem gewiſſen Hayward ein Konzert angekündigt worden mit folgender Hinzufügung: »The Harpsichord by Mr. Haydn from Vienna, who comes entirely to serve this Concert, and is returning to London the next Morning.« Haydn war jedoch zu dieſem Konzerte zur Beſtürzung des Veranſtalters und des Publikums nicht erſchienen. Drei Tage nachher erſchien in Jackſons Oxford Journal folgende Erklärung:

»*Mr. Hayward . . . is exceedingly sorry, for the disappointment occasioned by Mr. Haydn's not attending the Music room that Evening, contrary to a solemn Promise given, as he had actually said, he would be ready to get into the carriage with the singers, and Mr. Burtchart, who was to have come with him at an early hour; but when the carriage went to take him up at Lisson Grove, near Paddington, he begged Mr. Forezani to acquaint Mr. Hayward, that he was obliged to attend a rehearsal of an opera that morning, but that he would follow afterwards in a post-chaise, so as to get to Oxford by seven o'clock. Why he did not come, Mr. Hayward will endeavour to learn, in order to give every satisfaction imaginable to the company present that evening at the Room.*«

Am 28. Mai enthielt Jackſons Oxford Journal nachſtehende Entſchuldigung von Haydn ſelbſt:

»*Whereas at the request of Mr. Jung, an acquaintance of mine from Vienna, I faithfully promised to play the harp-*

[1] Eingehende Schilderung bei Pohl, H. in London, S. 231 ff.

sichord at Mr. Hayward's Benefit Concert, the 18th instant (which day I had appointed myself), but was prevented from coming on account of rehearsal at the Opera House, which lasted from two until half-past four on that day I take the liberty by this paper to express the greatest sorrow for not having been able to stand by my promise. As the University of Oxford, whose great reputation I heard abroad, is too great an object for me not to see before I leave England, I shall take the earliest opportunity of paying it a visit, and hope at the same time to make a personal apology to those ladies and gentlemen who were kind enough to honour Mr. Hayward with their company. *Joseph Haydn.*«

Im Juli hielt Haydn auch tatsächlich sein Versprechen und kam nach Oxford, — um sich den Doktorhut zu holen.

Dr. Burney, von glühender Verehrung für Haydn erfüllt und stets darauf bedacht, dem Meister auch äußerliche Zeichen genügender Würdigung zu verschaffen, hatte sich dafür eingesetzt, daß Haydn bei den diesjährigen Promotionen von der Universität zu Oxford zum Doctor honoris causa vorgeschlagen werde. Burneys Anregung fiel auf fruchtbaren Boden, und er konnte anfangs Juli mit seinem berühmten Schützling nach der malerischen Universitätsstadt abreisen, wo vom 6. bis 8. Juli die großen Feierlichkeiten in althergebrachter Weise stattfanden. Als Ort der Aufführungen diente damals wie von jehér das Universitäts- (oder Sheldonian-) Theater; als Mitwirkende hatte man die hervorragendsten Künstler der Londoner Season herbeigerufen, darunter die Sängerinnen Storace, die Sänger David, Kelly, Webb, Bellamy u. a. Der Chor setzte sich aus den besten Sängern der kgl. Kapelle von Windsor und aus den Kirchenchören von Oxford und Worcester, das Orchester aus Mitgliedern der italienischen Oper, der professionals Concerts und Oxforder Musikern zusammen. Konzertmeister war Cramer, Hauptdirigent Dr. Hayer. (Es ist bemerkenswert, daß Salomons Orchester nicht vertreten war und dieser selbst auch fehlte.) Unter den Instrumentalisten, die auftraten, war auch der junge Clement, dessen Spiel großen Beifall fand. Die Programme der drei in den Abendstunden stattgefundenen Konzerte (Pohl, H. in L., S. 146—147) wiesen als Hauptstücke Werke von Händel (Ouvertüren, Chöre, Arien aus Oratorien) auf, außerdem

auch Werke von verschiedenen anderen Komponisten. Von Haydn wurde aufgeführt im 3. Konzert die Kantate „Ariadne auf Naxos", gesungen von Sigra. Storace, vom Komponisten begleitet, und in jedem Konzerte eine Sinfonie. Haydn hatte als die übliche Gegengabe des Graduierten an die Fakultät eine neue Manuskript-Sinfonie bestimmt; da er aber durch eine Verspätung auf der Reise nicht rechtzeitig genug ankam, um die nötigen Proben abzuhalten, wählte er für das erste Konzert eine dem Orchester schon bekannte Sinfonie, für die er nur eine Verständigungsprobe notwendig hatte. Es war die Sinfonie G-dur, Ges.-Ausgabe Nr. 92, von da ab als Oxford-Sinfonie bekannt. Im Programm des zweiten Konzertes hieß es bei der Haydnschen Sinfonie: »expressly selected for His concert.« Es war höchstwahrscheinlich eine andere als die obenerwähnte, denn wir hören, daß Haydn noch vormittags hierfür eine Probe abhielt. Haydn, der schon beim ersten Konzert, als er vor Beginn der zweiten Abteilung an der Seite Dr. Hayes erschien, um seinen Platz an der Orgel einzunehmen, mit großem Beifall empfangen wurde, war die ganzen Tage über Gegenstand verehrungsvoller Huldigungen. Der eigentliche Festakt, bei welchem die verliehenen Würden verlesen und die üblichen Feierlichkeiten abgehalten wurden, fand Freitag den 8. Juli vormittags im Sheldonian Theatre statt, wobei auch Haydn seinen Doktorgrad (voluntarily and liberally conferred) erhielt. Am Abend erschien unser neugebackener Doktor beim Konzert schon in dem seiner Würde entsprechenden Galakleide: schwarzseidener Mantel und viereckiges Barett mit Quaste, und der Beifall, mit dem er empfangen wurde, schwoll stürmisch an, als er, gewissermaßen zum Zeichen des Dankes für die ihm widerfahrene Ehre, seinen Mantel ergriff, auseinanderbreitete und die Worte sprach: »I thank you«. Haydn hatte die ganzen Oxford-Feierlichkeiten in einem Notizbuch aufgezeichnet, das er aber, als er es später Dies zeigen wollte, nicht mehr fand. Eine Schilderung davon entwarf er auch in einem an Frau Genzinger durch einen in London ansässigen Wiener Musiker namens Josef Dittenhofer[1], der damals in seine Vaterstadt reiste, geschickten Brief, der

[1] Joseph Dittenhofer, geb. 1743 zu Wien. Von ihm erschienen 1781 in England als Op. 1 und 2 je 6 Sonaten f. Pfte. mit obl. Violine, ferner 1782 Haydns Klavierkonzert G-dur, „arrangiert für 2 Pfte. ohne weitere Begleitung", sämtlich bei T. Skillern.

ſeine Adreſſatin aber nie erreichte. Haydn erwähnt dieſe briefliche Schilderung dann in zwei ſpäteren Schreiben an Frau v. Genzinger vom 17. September und 20. Dezember 1791, in deren erſterem er aber das Datum des durch Dittenhofer überſandten Briefes irrtümlich mit 3. Juli bezeichnet, während die Feſtlichkeiten doch erſt am 6. Juli begannen. Haydn war auf die Verleihung der Oxforder Doktorwürde ſehr ſtolz und unterfertigte ſeinen Namen — ſpeziell in England — ſehr gerne „Dr. Joſeph Haydn“ oder mit dem Zuſatz „Doctor zu Oxford“ und ſprach noch in ſpäteren Jahren voll Freude über die Promotionsfeierlichkeiten und das Doktorkleid. Zu Dies äußert er ſich zwar: „Ich kam mir in dieſem Mantel recht poſſierlich vor und was das Schlimmſte war, ich mußte mich drei Tage lang auf der Gaſſen ſo maskiert ſehen laſſen.“ „Jedoch“, ſetzte er hinzu, „habe ich dieſer Doctorwürde in England viel, ja ich möchte ſagen, Alles zu verdanken; durch ſie trat ich in die Bekanntſchaft der erſten Männer, und hatte Zutritt in den größten Häuſern.“ Haydn hat die Wirkung und den Eindruck, den die Verleihung der Doktorwürde auf die Engländer machte, gewiß überſchätzt oder nur aus Beſcheidenheit ſo geſprochen. Schon vorher war ſein Name im Munde aller derer, die ſich für die Tonkunſt intereſſierten, und zu der Verehrung, die man ihm in England entgegengebracht hat, hat die neue Würde nichts mehr hinzufügen, andrerſeits ſeine Gegner auch nicht zum Schweigen bringen können.

Im Univerſitäts-Katalog aller Promovierten (Catalogue of all graduates) findet ſich die Eintragung: Haydn (Joseph composer to his Serene Highness the Prince of Esterhazy) cr. D. Mus. July 8. 1791. Ein eigentliches Doktor-Diplom erhielt Haydn nicht, da über die Promotionen honoris causa nur ein Protokoll aufgenommen wird, welches im Regiſter als Act of Convocation eingetragen wird. Der Regiſter-Auszug über Haydn lautet (Pohl, l. c., S. 151:)

Die Veneris octavo die mensis Julii anno Dom. 1791 causa Convocationis erat, ut . . . grata celebraretur publicorum Benefactorum Commemoratio . . . et ut alia negotia academica peragentur . . . Proponente . . . Domino Vice Cancellario placuit venerabili coetui ut celeberrimus et in re musica peritissimus vir Josephus Haydn ad Gradum Doctoris in Musica honoris causa admitteretur.

Unſer Haydn aber, als genauer und ſparſamer Mann, notierte in ſein Tagebuch: „Ich mußte für das Ausläuten zu Oxford wegen der Doctorwürde anderthalb Guineen und für den Mantel eine halbe Guinee zahlen; die Reiſe koſtete ſechs Guineen."

Als Gegengeſchenk für die ihm verliehene Würde ſandte Haydn ſpäter der Univerſität zu Oxford einen dreiſtimmigen Krebskanon (vgl. Pohl, l. c., S. 152); es iſt der erſte jener Kanons, die Haydn auf die Texte der zehn Gebote ſetzte, hier aber mit dem Text »Thy voice, o Harmony is divine[1].«

Der friſchgebackene Doktor wurde ſogleich in die nicht lange vorher neugegründete Musical Graduates Society als Mitglied gewählt; dem kurz nachher, am 3. Auguſt, ſtattgehabten ſechſten Meeting dieſer Geſellſchaft beizuwohnen war Haydn infolge anderweitiger Verpflichtungen verhindert, aber das achte Meeting, am 20. Oktober desſelben Jahres in Grosvenor Gate, konnte ſich ſeiner Gegenwart rühmen.

Nach London zurückgekehrt verpflichtete ſich Haydn aufs neue ſeinem Freunde Salomon für die nächſtjährigen Konzerte, und beide zeigten dieſe Vereinbarung am 16. Auguſt im »Morning Chronicle« an: »*Dr. Haydn and Salomon are to continue their concerts on the same plan which gave them so much celebrity last winter.*« Die finanziellen Bedingungen wurden zugunſten Haydns ein wenig verändert, indem Salomon ſich verpflichtete, für das copyright der nächſten ſechs Sinfonien um 100 £ mehr zu bezahlen. Die Bedingungen waren urſprünglich, wie früher erwähnt, 300 £ für die Kompoſition von ſechs Sinfonien, 200 £ für das copyright und 200 £ garantiertes Benefizkonzert. Das letztere brachte, wie erwähnt, ſogar 350 £ ein, und als Haydn ſich weigerte, die Koſten des Orcheſters zu bezahlen, übernahm dieſe Salomon.

Anfang Auguſt machte Haydn zwei kleine Ausflüge, die ihm ſpezielles Vergnügen bereitet haben dürften, denn er erwähnt ihrer in ſeinem Tagebuch: „Im Monat Auguſt ſpeiſte ich zu Mittag in einem oſtindiſchen Kauffartheiſchiffe mit ſechs Canonen, ich wurde herrlich bewirthet." „Eben in dieſem Monath fuhr ich mit Mr. Fraſer von der Weſtminſter-Bridge auf der Themſe bis Richmond, allwo wir auf einer Inſel ſpeiſten, wir waren 24 Perſonen: nebſt einer

[1] Vgl. hierzu Händels Salomo, Nr. 52, Rezitativ der Königin von Saba: Thy harmony's divine, great King!

Feldmusic." (Von einem Mr. Fraser ist dann später einmal in einem Briefe der Mrs. Schroeter die Rede.)

Um diese Zeit erhielt Haydn auch die Nachricht von dem Tode Anton Polzellis. Er beeilt sich, der nichts weniger als untröstlichen Witwe Ausblicke auf eine bessere Zukunft zu eröffnen, und erwähnt auch eine schon vorher überwiesene Geldsendung von 100 Gulden. Er schreibt:

»Londra ai 4tro Agosto 791.

Cara Polzelli!

Spero, che tu avrai ricevuto l'ultima lettera dal conte Fries ed insieme cento fiorini, che ti ho assegnato, vorrei far di piu, ma per adesso non posso. Quel che tocca al tuo povero marito, ti dico che la Providenza ha fatto bene di liberarti, d'un gran peso, mentre è meglio d' esser al altro mondo, che esser inutile a questo. Il povero ha sofferto abbastanza. Cara Polzelli, forse forse arriverà quel tempo, nel quale noi due piu spesso ci siamo augurati di stare chiudendo quatro occhi. Due son serrati, ma gli altri due — Basta tutto questo, che vuol nostro Dio. Fra tanto pensa alla tua salute io ti pregho e scrivimi ben presto perchè io ho da molto tempo giorni di melanconia, senza saper perchè, le tue lettere mi consolano benché son triste. Addio cara Polzelli la posta non vuol più aspettare io baccio la tua famiglia e sono eternamente

tuo sincerissimo

Haydn.«

(Adresse außen:) »Madame Polzelli Virtuosa di Musica à Vienna en Autriche.«

„abzugeben im Starnbergischen Freyhaus auf der Wieden Nr. 161"

(ist ausgestrichen. Zusatz: „nicht auf der Wieden")

Im Laufe des Monates August treffen wir dann unseren Meister auf einem Landgute, zwölf Meilen von London, dem Bankier Brassy gehörig, in dessen Londoner Hause, 71 Lombard Street, Haydn schon viel verkehrt hatte, und dessen Tochter eine Schülerin Haydns war. Daß sich Haydn während seines dortigen Aufenthaltes wohl befand, läßt sich aus der Bemerkung in seinem Tagebuche: „ich wurde sehr gut bewirthet", noch mehr aus einem ausführlichen Briefe an Marianne Genzinger vom 17. Septem-

ber 1971[1] entnehmen, in welchem er schreibt, daß er „auf den land, in einer der schönsten gegenden bey einem Bankier lebe, dessen Hertz samt der Familie dem v. Gentzingerischen Hause gleichet, und allwo ich wie in einer Clausur lebe. ich bin dabey, Gott sei ewig gedankt, bis auf die gewöhnliche Rheomatische zustände gesund, arbeithe fleißig und gedenke jeden früh morgen, wenn ich alleine mit meiner Englischen grammer in den wald spaziere, an meinen schöpfer, an meine Familie und an all meine hinterlassenen Freunde, worunter ich die Ihrigen am Höchsten schätze."

Über den Bankier Brassy, der ein etwas spleeniger Herr gewesen zu sein scheint, hören wir noch in Haydns Tagebuch und in den Aufzeichnungen von Albert Christoph Dies. Im Tagebuch heißt es nur kurz: „Herr Brassy fluchte einstens, daß es ihm zu gut auf dieser Welt gienge." Mehr über diese Episode berichtet Dies (S. 121). Nach Haydns Mitteilungen soll Brassy Pistolen verlangt haben, um sich zu erschießen, „weil er nie unglücklich gewesen sey; Kummer, Elend und Noth nicht kenne, davon nicht aus Erfahrung sprechen könne, aber, wie er jetzt bemerke, doch nicht glücklich sey, denn er könne nur Fressen und Saufen; kenne nur den Überfluß, und dafür ekle ihn". Wir erhalten aber von Dies die tröstliche Versicherung, daß sich der Bankier nicht erschoß.

Mitten in diese ländliche Idylle platzte ein Schreiben des Fürsten Esterhazy hinein, der sich über Haydns langes Ausbleiben beschwert und seine sofortige Rückkehr verlangt, damit er für die in Aussicht stehenden Festlichkeiten zu Esterhaz eine Oper schreibe. Dieses Verlangen konnte Haydn, wie er schrieb „vermög neuen Contracts, so ich hier machte, nicht vollziehen. ich erwarte nun leyder meine entlassung, hofe aber anbey, daß mir gott die gnade geben wird, durch meinen Fleiß diesen schaden in etwas zu ersetzen". Die Entlassung kam nicht, wenngleich der Fürst über Haydns Weigerung ungehalten war; Haydn konnte ruhigen Herzens in England bleiben und seinen vertraglichen Verpflichtungen nachkommen. Ende September war er wieder in London, was eine Eintragung im Geschäftsbuche der Instrumentenfirma Broadwood vom 26. September beweist, die an diesem Tage seinen Besuch

[1] Karajan, J. Haydn in London, Wien 1861 S. 92f.

empfangen hat, vielleicht ihm auch ein Klavier in ſeiner Wohnung zur Verfügung geſtellt haben dürfte.

Der Herbſt war für London und ſpeziell für Konzerte „tote Saiſon“; dieſe Jahreszeit war dem Landleben und dem Sport gewidmet[1]. Erſt nach Weihnachten begann das künſtleriſche und

[1] Vgl. dazu den Brief, den Dr. Charles Burney im Sommer 1799 an Haydn ſchrieb, als dieſer ihn um ſeinen Beiſtand wegen der Subſkription auf Schöpfungspartituren bat (abgedruckt bei Pohl, Haydn in London):

„Chelsea College August 19. 1799.

My dear and much-honoured friend,

The reverence with which I have always been impressed for your great talents and respectable and amiable character renders your remembrance of me extremely flattering. And I am the more pleased with the letter with which you have honoured me, of July 15th as it has pointed out to me the means by which I may manifest my zeal in your service, as far as my small influence can extend. I shall, with great pleasure, mention your intention of publishing your oratorio Della Creazione del Mondo, by subscription, to all my friends but you alarm me very much by the short time you allow for solicitation. In winter it would be sufficient, but now in Aug. there is not an single patron of music in town. I have been in Hampshire myself for three weeks, and am now at home for two or three days only, in my way to Dover, where I shall remain for a month or six weeks, and where I shall see few or none of the persons whom I mean to stimulate to do themselves the honour of subscribing to your work. I wish it were possible to postpone the delivery of the book in England till next winter. The operas, oratorios, and concerts, public and private, seldom begin in London till after Christmas nor do the nobility and gentry return thither from the country till the meeting of Parliament about that time. Now, three months from the date of your letter, my dear Sir, will only throw your publication to the middle of October the very time in the whole year when London is the most uninhabited by the lovers of field sports, as well as music.

I had the great pleasure of hearing your new quartetti (opera 76) well performed before I went out of town, and never received more pleasure from instrumental music: they are full of invention, fire, good taste, and new effects, and seem the productions not of a sublime genius who has written so much and so well already, but of one of highly-cultivated talents, who had expended none of his fire before. The Divin Hymn, written for your imperial master, in imitation of our loyal song »God save great George our king«, and set so admirably to music by yourself, I have translated and adapted to your melody, which is simple, grave, applicating and pleasing. La cadenza particolarmente mi pare nuova e squisitissima. I have given our friend, Mr. Bartholemon, a copy of my English translation to transmit to you, with my affectionate and best respects. It was from seeing, in your letter to him, how well you wrote English, that I ventured to address you in my own language, for which my translation of your hymn will perhaps serve as an exercise; in comparing my version with the original, you will perceive that it is

gesellschaftliche Leben. Unser Meister konnte sich also noch eine Weile Muße gönnen, bis er wieder in das Joch der von ihm übernommenen Verpflichtungen schlüpfen mußte. Allerdings war die Ruhe nur eine äußerliche, und in die vielen gesellschaftlichen Vergnügungen, die Haydn während dieser Zeit mitmachte, mag sich manche Stunde bitteren Unmuts und ängstlicher Zweifel geschlichen haben. Die Mißhelligkeiten, die Haydn damals zu überwinden hatte, kamen sowohl aus London, seiner damaligen Wohnstätte, als auch aus seiner Heimat, aus Wien. Die beiden großen Konzertunternehmungen in London, Salomon auf der einen, die Professionals auf der anderen Seite, trafen beide Vorbereitungen für eine möglichst glanzvolle Saison. Obwohl das Wiederengagement Haydns für die Salomon-Konzerte schon im August öffentlich bekanntgegeben worden war, machten die Professionals doch alle möglichen Anstrengungen, um Haydn auf ihre Seite hinüberzuziehen. Zweimal sandten sie ihm Deputationen ins Haus, die ihn unter Anbietung glänzender Honorare (ein um 150, eventuell noch mehr, Guineen höheres Fixum, als Salomon zugestanden hatte) für die Professional-Concerts zu gewinnen trachteten. Haydn hält trotz aller dieser glänzenden Anerbietungen treu zu Salomon und Gallini. Man bemüht sich nun, da alle Anstrengungen der Professionals, Haydn für ihre Konzerte zu gewinnen, vergeblich waren, ihn in London unmöglich zu machen oder doch zum mindesten seine Position zu schwächen. In den Zeitungen wurde verbreitet, daß Haydn zu alt und geschwächt sei, um wirklich interessantes Neues zu schaffen, und daß die Professional-Concerts sich daher seinen Schüler, den berühmten Herrn Pleyel, derzeit in Straß-

rather a paraphrase than a close translation; but the liberties I have taken were in consequence of the supposed treachery of some of his Imperial Majesty's generals and subjects during the unfortunate campaign of Italy of 1797, which the English all thought was the consequence, not of Buonaparte's heroism, but of Austrian and Italian treachery.

Let me intreat you, my dear Sir, to favour me with your opinion of my proposition for postponing the publication of your oratorio, at least in England, till March or April 1800. But whatever you determine, be assured of my zeal and ardent wishes for your success, being, with the highest respect and regard,

Dear Sir,

your enthusiastic admirer and affectionate servant

Charles Burney.

A Celeberrimo Signore Giuseppe Haydn, in Vienna.«

burg tätig, verſchrieben hätten, der auserſehen ſei, an die Spitze dieſer Konzerte zu treten und für dieſe zu komponieren.

Dieſe Angriffe machten unſerem bei aller Beſcheidenheit doch ſeines Wertes ſich wohl bewußten Meiſter weniger Kummer als die Ausſtreuungen, die in Wien über ihn kurſierten, und die bis zu ihm nach London gedrungen waren. Seine Frau und auch ein wirklich guter Freund, Herr von Kees, ſchrieben ihm, daß man in Wien von ſeinen Londoner Erfolgen, künſtleriſch wie finanziell, wenig Vorteilhaftes erzähle, und daß unter denen, die dieſe Klatſchereien weitererzählen, auch Mozart ſei. Haydn bemerkte dazu in ſeinem Briefe an Marianne Genzinger (12. Oktober 1791): „allein ich kan es nicht glauben, daß Mozart mich ſehr herabſezen ſolte. ich verzeihe es Ihm. Daß ich auch in London eine menge Neyder hab, iſt ganz gewiß, nnd ich kenne ſie beynahe alle. Die meiſten davon ſind wellſche, allein ſie können mir nicht nahe kommen, weil mein Credit bei dem Volk ſchon vor viellen Jahren feſtgeſezt war. ſeynd Euer gnaden verſichert, daß wen ich den gehörigen beyfall nicht erhalten hätte, ich ſchon längſt nach Wien zurückgereiſet wäre. außer den Profeſſoren bin ich von jederman geſchätzt und geliebt. wegen der belohnung ſoll Mozart zum grafen v. Fries, um ſich deſſen zu Erkundigen gehen, bei welchem ich 500 Pfd, und bey meinem Fürſten 1000 gulden, zuſammen beynahe 6000 fl anlegte."

Als weitere Beunruhigung kamen noch hinzu die Briefe der Luigia Polzelli, die ihn mit allen möglichen Dingen, vor allem aber mit fortwährenden Geldforderungen quälte. Sie ſcheint gewünſcht zu haben, daß er nach Italien komme, ein Wunſch, den er vorderhand nicht erfüllen konnte, deſſen ſpätere Erfüllung er ihr aber in Ausſicht ſtellt. Seine beiden folgenden Briefe an die Polzelli, der vom 10. Dezember 1791 und der vom 14. Januar 1792, bringen nicht viel Neues über ſein Leben in London, dafür um ſo ſchwärmeriſchere Herzensergüſſe und Sehnſuchtsbeteuerungen des alternden Mannes, der ſich in der fremden Stadt, trotzdem alles ſich um ihn drängte und ſich Mühe gab, ihm Liebes zu erweiſen, ſo ſehr einſam fühlte; und im Gefühl ſeiner Einſamkeit verſtärkte ſich ſeine Neigung zu der dunkeläugigen raffinierten Italienerin, ſo daß er in London oft zu ihrer Schweſter, die gleichfalls nicht ſehr glücklich mit ihrem Manne lebt, geht, um über Luigia zu

ſprechen, und daß er dringendſt wünſcht, Luigia möge ihm ihren Sohn Pietro nach London ſchicken.

»Londra, ai 13 10bre 791.

Cara Polzelli!

Tu m'hai fatto gran paura colla prima tua lettera, perchè io credeva che erano perse le mie, ed con quelle ancora il denaro io era tanto inquieto, che non ho potuto dormire tre giorni, finchè ho ricevuto la 2da lettera, io spero, che tu all' avvenire non avrai mai più un sospetto si crudele verso di me, io ti stimo, ed amo, come nel primo giorno, tu mi fai pietà ed io sono sempre mortificato, che non son capace a farti di più. Ma abbi pazienza, forse verra quel giorno a mostrarti quanto ti amo. Scrivimi subito, e se tu sei ben arrivata ai tuoi cari figli, digli al tuo Pietro, sia obbidiente, e che studia sempre, se no, non lo piglierò meco. Mille bacci della tua sorella la quale ancora era mortificata. la povera sta adesso in una casa senza marito, ella è ancora disgraziata col suo marito. ella ti manderà qualchecosa. Cara Polzelli, per oggi non posso scriverti più. Un altra volta il resto.

Sono fra tanto tuo sincerrissimo

Giuseppe Haydn.«

Äußere Adreſſe:

»Madame Loisa Polzelli, Virtuosa di Musica a Bologne.«

»London ai 14ed di Genajo 792.

Carissima Polzelli mia! in questo momento, che ho ricevuto tua lettera. io ti do la risposta; mi consolo, che tu ti trovi bene di Salute, e che hai trovato un piccolo teatro, non e per il pagamento, ma per havere la pratica, io ti auguro tutta la prosperità; cioe una buona parte, ed un buon Maestro, chi si dara l'istessa pena, come il tuo Haydn. Tu mi scrivi del tuo caro Pietro che tu lo vuoi mandare da me. Mandilo pure, io l'abbracciero con tutto il mio cuore, egli mi sara sempre grato, e tenuto come mio proprio figlio io lo condurro con me a Vienna. io staro a Londra fin alla meta di giugno e non più, perche mio principe, e molti altre circonstanze vogliono assolutamente, ch'io vadi a casa mia, io cerchero pero se e possibile, d'andar in Italia per vederti cara Polzelli, ma fra

tanto tu puoi mandare tuo Pietro da me a Londra egli stara sempre o da me, o dalla tua sorella, la quale sta adesso sola, ed e gia un pezzo separata dal suo marito da questa bestia. ella é si disgraziata come sei stata tu, ed ella mi fa pieta. io vado rare volte da Lei, perche io ho troppo da fare particularmente adesso, poiche il concerto professionale ha fatto venire mio scolare Pleyel per metterlo in confronto a me, ma io non ho paura, perche io fatto l'anno passato un gran impressione agli Inglesi, spero dunque d'incontrare anche in quest' anno. l'opera mia non e stata fatta perche il Sig. Gallini non ha ricevuto la licenza dal Re, e non avra mai; e per dirti la verita, l'opera Italiana non incontra presentamente niente a fatto, e per maggior disgrazia e abbrucciato giusto oggi alle due hore dopo mezza notte il Theatro di l'antheon. tua sorella era ancora impegnata per l'ultima parte io compatisco tutti. io mi trovo di salute passabilmente ma ho quasi sempre un humore inglese, cioe melanconico, e saro forse mai di questo buon humore, che l'avero, mentre che son stato con te. O cara Polzelli, tu mi stai sempre nel core, mai, mai mi scordero di te, ed io il mio possibile di vederti se non in questo, ma sicuro all'anno venturo col tuo figlio. io spero che tu ti non scorderai di me, ed io ti prego di scrivermi prima, che tu ti rimariti un altra volta, io vorrei conoscerlo del nome, chi sara si felice di possederti. io dovrei pero essere un poco incollera con te perche mi e stato scritto di Vienna da tante persone, che tu ai parlato molto male di me, ma il Dio ti benedica, io ti perdono tutto, sapendo che parlava l'amore. Bada bene al tuo buon carattere io ti pregho, e pensa qualche volta al tuo Haydn, che ti stima, ed ama teneramente, ed chi restera eternamente il tuo fedele. Scrivime per altro, se tu hai veduto ed parlato con qualche soggetto, che stava in servizio del Principe Esterhazy. Addio mia cara, tanto per questa sera: perche e tardi.

Oggi son stato dalla tua cara sorella, per domandarla, se ella puo tenere il Pietro tuo figlio in casa sua. con gran piacere sara ricevuto, ed egli dormira ed avra anche la tavola colla tua sorella, perche io pranzo sempre fuor di casa, e sono tutti giorni invitato, ma il Pietro verra tutti giorni da me per

dargli lezzione, io sto di casa poco lontano dalla tua sorella, perche ella mi fa pieta, ella pero non e si povera ma ella bisogna far gran Economia. io vestiro bene tuo figlio, e faro tutto per lui, io non voglio che tu fai delle spese, egli avra tutto il necessario. io andaro sicuro alla meta di giugno a Vienna, ma prendero la Strada per Holanda, Lipsia, Berlin, per veder il Re di Brussia; mio Petruccio sara sempre con me. ma io spero, che Lui sara stato fin adesso un figlio ubbidiente alla sua cara Madre, se no, io non lo voglio, e tu scrivermi la verita, io non vorrei havere un ingrato, perche io sarei capace d'abbandonarlo in un momento. tua sorella s'abbraccia ed io ti baccio mille ed mille volte. Scrivemi più spesso cara Polzelli, pensa che saro sempre tuo fedel

Haydn.

Mio complimento al Signor Negri.

Cara Polzelli, il Maestro di Stalla del Principe Esterhazy il Signor Hauder quel cujon m'ha fatto scrivere, che tu ai venduto il suo Cembalo, io non mi ricordo, che tu ai avuto altro cembalo, che il mio. vedi mi seccano per via di te. mia moglie quella Bestia infernale mi ha scritto tante cose, che ero forzato di dar la risposta, che io non tornero vita mia, Bada bene a questa lettera.«

Adreſſe: »Madame Aloise Polzelli nee Moreschi. Virtuosa di Musica a Piacenza en Italie al Theatro di Piacenza.«

Während Haydn in den Briefen an die „Loiſa" Polzelli ein bißchen den Bemitleidenswerten ſpielt und ſeine materiellen Verhältniſſe immer als etwas knappe hinſtellt — begreiflicherweiſe, denn ſonſt wäre ihm die Italienerin noch mehr auf der Taſche gelegen —, erfährt man aus ſeinen anderen Briefen, namentlich aus dem obenzitierten vom 13. Oktober 1791 an Marianne Genzinger, daß das finanzielle Ergebnis des Londoner Aufenthaltes damals ſchon ein recht günſtiges war; er hatte dem Fürſten Eſterhazy die für die Reiſe entliehenen 450 fl. zurückgezahlt und beim Fürſten noch außerdem 1000 fl. ſowie beim Bankhauſe Frieß 500 Pfd. angelegt, eine ganz anſehnliche Summe.

Die Zeit bis zum Wiederbeginn der Salomon-Konzerte nützte Haydn nun weidlich aus, um Land und Leute kennen zu lernen. Aus ſeinem Tagebuch erſehen wir, was er alles in dieſer Zeit

an interessanten Ereignissen mitmachte. Da war vor allem das Fest, welches zu Ehren des neuen Lord-Mayors, des Bürgermeisters der Stadt London, mit althergebrachter Feierlichkeit in verschwenderischer Üppigkeit veranstaltet wurde. Haydn schildert die Festlichkeit, die am 5. November in Guild-Hall[1] stattfand, und den Eindruck, den sie auf ihn machte, mit ziemlicher Ausführlichkeit in seinem Tagebuche:

„Den 5ten 9ber (Nov.) war ich Gast zu Mittag bey dem Fest des Lord-Major. An der ersten Tafel Nr. 1 speiste der neue Lord Major samt seiner Frau, dann der Lord Chancellor, die beide Sheriffs Duc of Leeds, Minister Pitt und die übrigen Richtern ersten Ranges. Nr. 2. speißte ich mit Mr. Silvester, der größte Advokat und erste Staatsrath in London. Es waren in diesem Saal (Guild Hall genannt) 16 Tafeln nebst noch andern in Nebenzimmern; es speisten ungefähr in allem gegen 1200 Personen, alles in größter Pracht. Die Speisen waren sehr niedlich und gut gekocht; Wein von vielen Sorten im Überfluß. Man ging um 6 Uhr zu Tafel und um 8 Uhr stund man auf. Man begleitete den Lord-Major sowohl vor als nach der Tafel in der Rangordnung und viel Ceremonien, mit Vortragung des Schwerdtes und einer Art goldenen Krone unter Trompeten begleitet mit einer Harmoniemusik. Nach der Tafel reteriert sich in ein schon bestimmtes Extrazimmer die ganze hohe Gesellschaft von Nr. 1 um allda Cassee und Thee zu trinken; wir anderen Gäste aber werden in ein anderes Nebenzimmer gebracht. Um 9 Uhr erhebt sich Nr. 1 in einen kleinen Saal, allwo der Ball anfängt; in diesem Saal ist für die hohe Nobleß ein à parte erhabener Orth, allwo der Lord-Major mit seiner Frau gleichsam auf einem Throne sitzt. Alsdann fangen sie rangmäßig an zu tanzen, aber nur ein Paar, so wie bei Hof am 6. Januar als am Geburtstag des Königs. In diesem kleinen Saale sind beiderseits erhabene Bänke, allwo meistens das schöne Geschlecht die Oberhand hat. Man tanzt in diesem Saale nichts anderes als Menuets; ich konnte aber hier nicht länger als eine Viertelstunde verbleiben; erstens, weil die Hitze wegen so vielen Menschen in einem so

[1] Guild-Hall faßt 6—7000 Personen. Hier wurden die Inaugurations-Diners des Lord-Mayors seit 1501 abgehalten.

engen Raume zu groß war und zweitens wegen der ſchlechten Tanzmuſik, indem nur zwei Violin- und ein Violoncelloſpieler das ganze Orcheſter ausmachten. Die Menuets waren mehr Polniſch als nach unſer und der italieniſchen Arth. Ich ging von da in einen andern Saal, welcher mehr einer unterirdiſchen Höhle gleichte. Da wurde engliſch getanzt: die Muſik war da etwas beſſer, weil eine Trommel mitſpielte, welche das Üble von den Geigern deckte. Ich ginge weiter in den großen Saal, allwo wir ſpeiſeten, da war die Muſic zahlreicher und etwas leydendlicher. Man tanzte engliſch aber nur an dem erhabenen Orth, allwo der Lord-Major ſammt den 4 erſten Nr. ſpeißte. Die übrigen Tafeln waren aber alle neuerdings beſetzt mit Mannsbildern, welche wie gewöhnlich die ganze Nacht hindurch wacker zechten. Das wunderbarſte aber iſt, daß der eine Theil forttanzt ohne einen Ton von der Muſik zu hören, weil bald an dieſem bald an jenem Tiſch theils Lieder gebrüllt, theils Geſundheiten unter den tollſten Aufſchreien und Schwenkung der Gläſer: ‚Hurra, Hurra'! geſoſſen werden. Der Saal und alle die übrigen Zimmer ſind mit Lampen beleuchtet, welches einen unangenehmen Geruch von ſich giebt, beſonders in dem kleinen Tanzſaal. Remarcable iſt, daß der Lord-Major an der Tafel kein Meſſer von Nöthen hat, indem ein Vorſchneider, ſo mitten in der Tafel vor ſeiner ſteht, mit einem Extraeinſchnitt ihm alles vorſchneidet.

Hinter dem Lord-Major iſt ein anderer Mann, der alle die Geſundheiten nach der Etiquette aus vollem Halſe herausſchreit: nach jedem Aufſchrei kommt Trompeten und Pauken. Keine Geſundheit wurde mehr applaudirt als des Mr. Pitt ſeine. Übrigens aber iſt keine Ordnung. Dieſes Diner hat Tauſend 6 hundert Pf. gekoſtet; die Hälfte davon muß der Lord-Major, die andere Hälfte die zwei Sheriffs zahlen. Der L-Major wird alle Jahre neu erwählt; er hat um ſeinen Anzug einen großen weiten und langen ſchwarzen Mantel in Geſtalt wie Domino von Atlas an, welcher ſtreiffweiſe beſonders um die Ärmel mit goldnen Spizzen reich beſetzt iſt. Er hat eine große goldene Kette im Vergleich wie unſer Toiſon-Orden um den Hals; ſeine Frau desgleichen und ſie iſt Mylady und bleibt es beſtändig. Das ganze Ceremoniel iſt ſehenswürdig, beſonders der Zug auf der Themſe und der Zug nach Weſtminiſter."

Auch dem Abſchiedsmahle (Farewell dinner) des zurücktretenden Lord-Mayors am 9. November im Mansion House wohnte Haydn bei. Gleich darauf berichtet er über einen Ausflug auf das Landgut eines Lords, 100 Meilen von London, wo er nicht ganz zwei Wochen blieb. Späteſtens am 22. November war er wieder in London und war bei einem der Abſchiedsabende von Mad. Mara in King's Theatre anweſend. Am 23. November beſuchte unſer Meiſter die Vorſtellung eines Marionettentheaters, und am 24. November war er in Oatlands, auf dem Schloſſe des Herzogs von York, des Bruders des Prinzen von Wales. Herzog Frederik von York, der zweitälteſte Sohn des Königs George III., hatte in Berlin die älteſte, damals erſt 17jährige Tochter des Königs Friedrich Wilhelm III. von Preußen, die Prinzeſſin Friederike Charlotte Ulrike, geheiratet; doch wurde, da das engliſche Geſetz nur eine Vermählung auf engliſchem Boden als rechtswirkſam anſieht, die Trauung am 23. November in Buckingham-Houſe wiederholt. Tags darauf war Haydn, wie erwähnt, ſchon in Oatlands, dem Landſitze des muſikliebenden und -ausübenden Prinzenpaares, deſſen Gaſt. Haydn beſchreibt die ſchönen Tage, die er dort verlebte, ſowohl in ſeinem Tagebuche als auch in einem Brief an Marianne Genzinger (vom 20. Dezember 1791): „bey dieſer gelegenheit muß ich Euer gnaden melden, daß ich vor 3 wochen durch Printzen v. Wallys zu ſeinem bruder dem Herzog v. Yorck auf ſein Luſtſchloß geladen wurde, der Printz führte mich bei der Herzogin, die Tochter des Königs von Preußen auf, welche mich ſehr gnädig mit vielen ſchmeichelhaften worten Empfing. Sie iſt die liebenswürdigſte Dame von der Weld, beſitzt ſehr viel Verſtand, ſpielt das Clavier und ſingt ſehr artig. ich mußte 2 Tag da bleiben, weil Sie den erſten Tag wegen einer kleinen unbäßlichkeit zur Muſic nicht komen konte. Sie bliebe aber am 2. Tag von 10 uhr abends, allwo die Muſic anfinge, bis 2 uhr nach Mitternacht beſtändig neben mir, es wurde nichts als Haydnſche Muſic geſpielt. ich diregirte die Sinfonien am Clavier. die liebe kleine ſaß neben meiner an der linken Hand, und Humſte alle ſtücke auswändig mit, weil Sie ſolche ſo oft in Berlin hörte. der Printz v. Wallys ſaß an meiner Seite und ſpielte das Violoncello ſo zimlich gut mit. ich muſte ſingen. der Printz von Wallys läſt mich nun abmahlen

und das Portrait wird in seim Cabinet aufgemacht. Printz von Wallys ist das schönste Mannsbild auf gottes Erdboden, liebt die Music außerordentlich, hat sehr viel gefühl, aber wenig geld. Nota bene unter uns. mich vergnügt aber mehr seine güte als das Interesse. Der Herzog v. yorck ließe mich am dritten Tag, da ich keine Post Pferde haben konnte, durch seinen Zug 2 Posten weit führen."

Ein anderer Herbstausflug führte unseren Meister wenige Tage nach der Rückkunft von Oatlands nach Langham auf den Besitz des Sir Patrick Blake. Die darauf bezügliche Notiz im Tagebuch lautet:

„Den 30ten (Nov.) war ich drei Tage auf dem Lande, 100 Meilen von London bei Sir Patrik Blak." Auf die Gattin dieses Herrn bezieht sich wohl die Eintragung im Tagebuch: »Que l'amitie soit aussi solide« NB. Lady Blake from Langham silb Pock«, wohl die Widmung auf einem erhaltenen Geschenk. (Silber-Pokal?)

Im Herbst 1791 war die berühmte Sängerin Elisabeth Billington wieder in London erschienen und feierte im Covent-Garden-Theater Triumphe. Die Künstlerin rief ebenso durch ihre schöne Stimme und ihre vollendete Gesangskunst, wie durch ihr Privatleben das Interesse des Londoner Publikums in außergewöhnlichem Maße wach[1]. Haydn wohnte ihrem Auftreten in einer komischen Oper von William Shield »The Woodman« am 10. Dezember bei. Er notiert in seinem Tagebuch: „Sie sang an diesem Abend etwas furchtsam doch sehr gut." Der Grund für die Furchtsamkeit war die erpresserische Drohung eines Buben, ihren Lebenslauf und gewisse Briefe von ihr zu veröffentlichen, eine Drohung, die bald darauf wahrgemacht wurde, worauf sich die folgende Eintragung in Haydns Tagebuch bezieht: „Heute den 14. Jan. 1792 wurde das Leben der Mad. Billington im Druck herausgegeben; es ist dasselbe bis zur Unverschämtheit an den Tag gelegt. Der Herausgeber soll ihre eigenhändigen Briefe

[1] Die Billington wurde von Reynolds als Heilige Cäcilia, die den Chören der Engel in den Lüften zuzuhorchen scheint, gemalt. Haydn betrachtete das Bild und rief dann zur Sängerin: „Das Bild hat einen großen Fehler. Sie sind hier gemalt, als hörten Sie den Engeln zu; er hätte Sie malen sollen, wie die Engel Ihnen zuhören." (Vgl. Wurzbach, H. und sein Bruder Michael, S. 20, »Entracte« 1838, Nr. 64, u. Pohl l. c., S. 325f.)

erhalten haben und solche Ihr um 10 Guineen angebothen haben zurückzugeben, widrigensalls er willens sei, solche öffentlich in Druck herauszugeben. Sie wollte aber nicht die 10 G. abspendiren und forderte ihre Briefe gerichtlich. Sie wurde aber gewiesen, worauf sie neuerdings Appellirte aber vergebens indem ihr Gegner ohnerachtet derselbe Ihr 500 Pfd. anboth, heute ihre Thaten heraus gab, man konnte aber bis 3 Uhr nachmittags keinesmehr bekommen. NB. Sie soll alle diese schändliche Briefe, worin Ihre Amoretten enthalten sind, Ihrer Mutter überschrieben haben. Sie soll ein unächtes Kind seyn und man glaubt gar, daß Ihr eigener Vorgeblicher Vatter in dieser sach Verstanden sey."

Vom 14. Dezember meldet das Tagebuch einen Besuch im Hause eines Mr. Shaw; aus den Aufzeichnungen über diese kleine Episode ersieht man, welcher überaus großen Verehrung sich Haydn in London erfreute. „Den 14ten 10ber speiste ich das erstemal bei Mr. Shaw, die Mis^{tress} ist das schönste Weib, so ich jemals gesehen[1].

NB. Ihr Gemahl wünschte von mir ein Denkmahl, ich gab Ihm eine Tabackdose, so ich eben ganz neu um 1 Guinée kaufte, er gab mir die Seine; in etwelchen Tagen komme ich zu Ihm, und sehe, daß er über meine Dose einen Sarg von Silber hatte machen lassen, auf den obern Deckel ist sehr schön graviert die Harse Apollinis und rings um dieselbe folgende Worte: Ex dono celeberrimi Josephi Hayda. NB. Die Mis^{tress} gab mir zum Gedächtniß eine Stecknadl." Nach Dies war es keine Stecknadel, sondern ein Haarband, worauf Haydns Name gestickt war, das ihm die schöne Mistreß als Andenken gegeben, und das er noch in späteren Jahren bewahrte.

Um diese Zeit erhielt Haydn die Nachricht vom Tode Mozarts. Das Tagebuch enthält bloß die lakonische Einzeichnung: „Mozart starb den 5ten 10ber 1791." Die Trauerbotschaft muß aber auf

[1] Dasselbe sagte übrigens unser galanter Meister noch von einer anderen Dame, Mrs. Hodges. In Eisenstadt befand sich ein Lied mit folgendem Text: When from thy sight I waste the tedious day a thousand schemes I form and things to say But when thy presence gives the time I seek My heart so full I wish but cannot speak. Darunter von Haydns Hand: „Dieses Lied ist von Mrs. Hodges, daß schönste Weib, so ich zeitlebens gesehen, eine große Clavierspielerin. Text und Musik von Ihrer Composition." Weiter unten mit zitternder Handschrift: „Requiescat in pace J. Haydn."

Haydn tiefen Eindruck gemacht haben. Mozart, der viel jüngere, der ihm noch von der beschwerlichen Reise nach England abgeraten, Mozart, der Lebensbejaher und Lebensgenießer, Mozart, der trotz seiner Jugend schon weiter auf den Gefilden der ewigen Kunst vorzudringen vermocht hatte, als unser schrittweise zur Entwicklung kommender Meister, Mozart, er war nicht mehr!

Aus den wenigen Zeilen, die Haydn an Marianne von Genzinger über Mozarts Tod schreibt, liest man heraus, was ihm dieser Verlust bedeutete: „ich freue mich kindisch nach hause, um meine guten Freunde zu umarmen, nur bedauere ich dieses an dem großen Mozart zu Entbehren, wenn es anders dem also, welches ich nicht wünsche, daß Er gestorben sein solle. Die Nachweld bekommt nicht in 100 Jahren wider ein solch Talent!"

Von ebenderselben Trauer über Mozarts Verlust und von Teilnahme für die Hinterbliebenen seines geliebten Freundes zeugt ein Brief Haydns an seinen Gewährsmann Puchberg in Wien aus den ersten Tagen des Jahres 1792: „ . . . ich war über seinen [Mozarts] Todt eine geraume Zeit ganz außer mir und konnte es nicht glauben, daß die Vorsicht so schnell einen unersetzlichen Mann in die andere Welt sodern sollte nur allein bedaure ich, daß Er nicht zuvor die noch dunklen Engländer darin hat überzeugen können, wo von ich denselben täglich predigte.

. . . . . .

Sie werden bester Freund die Güte haben, mir das Verzeichnis der noch nicht hier bekannten Stücke mit zu schicken ich werde mir alle ordentliche Mühe geben, solche der Wittwe zum besten zu befördern; ich hatte der Armen, vor 3 Wochen selbst geschrieben, mit dem Inhalt daß wenn ihr Herzenssohn die gehörigen Jahre haben wird, ich demselben unentgeltlich die Composition mit allen meinen Kräften lehren will, um die Stelle des Vaters einigermaßen zu ersetzen."

Haydn mußte nun daran denken, die herannahende Saison vorzubereiten, in welcher ja ein harter Kampf zwischen ihm und dem von den feindlichen »Professionals« herzitierten Pleyel entbrennen sollte. Er läßt sich aus Wien in England noch unbekannte Werke kommen. Während er zwei der in England geschriebenen und schon aufgeführten Sinfonien an H. v. Kees übersendet, urgiert er bei Marianne v. Genzinger

die bereits einmal von ihr verlangte Sinfonie in Es-dur $^3/_4$ (Gef. Ausg. Nr. 91) außerdem das Klaviertrio As-dur[1] und die Klavierfantaſie in C[2]. Dieſe Stücke will er nicht bloß künſtleriſch, ſondern auch materiell ausnützen, „weil ſolche in London noch nicht geſtochen ſeyn. Alleyn Ihro gnaden müſſen die Gewogenheit haben, Herrn Artaria nichts davon zu melden, ſonſt kommt Er mir mit dem Verkauf zuvor". Mit allen Kräften arbeitet er aber an neuen Werken, die ſeine Poſition in London unerſchütterlich machen ſollen. Er ſchreibt darüber an Marianne Genzinger: „ich arbeithe gegenwärtig für Salomons Concert, und bin bemüßigt mir alle ordentliche Mühe zu geben, weil unſere Gegner die Profeſſional Verſammlung, meinen Schüler Pleyel von Straßburg haben an hero kommen laſſen, um ihre Concerten zu dirigieren. es wird alſo einen blutigen harmoniſchen Krieg abſetzen zwiſchen dem Meiſter und Schüller, man finge gleich an in allen Zeitungen davon zu ſprechen, allein mir ſcheint, es wird bald Allianz werden, weil mein Credit zu feſt gebaut iſt. Pleyel zeigte ſich bey ſeiner Ankunft gegen mich ſo beſcheiden, daß Er neuerdings meine liebe gewann, wir ſind ſehr oft beiſammen, und das macht Ihm Ehre, und Er weis ſeinen Vatter zu ſchätzen. wir werden unſern Ruhm gleich theillen und jeder vergnügt nach hauſe gehn."

Pleyel war am 23. Dezember in London angekommen, demonſtrativ empfangen von einer Deputation der Profeſſionals, die ihn in ſein gegenüber der Wohnung Haydns gelegenes Quartier Nr. 25 Great Pulteney Str. geleiteten. Die Hoffnung der feindlichen Parteien, die beiden Muſiker gegeneinander auszuſpielen, mißlang von allem Anfang an gründlich. Schon am Tage nach ſeiner Ankunft, am Weihnachtsabende, lud der Schüler den Meiſter zu Gaſte, und auch an den folgenden Tagen dürften ſie viel beiſammen geweſen ſein. Jedenfalls verbrachten ſie den Silveſterabend gemeinſam, wie Haydns Tagebuch beweiſt: „Den 31ten 10ber war ich mit Pleyel im Pantheon Theater" . . . . . So ſaßen die beiden Männer, die man aufeinander hetzen wollte, nicht um künſtleriſchen Gewinn daraus zu ziehen, ſondern um dem Konkurrenzunternehmen eines auszuwiſchen, an den zwei letzten Feſttagen

[1] Vgl. früher Bd. II, S. 321.
[2] Bd. II, S. 236, 325.

des Jahres treulich beisammen, Erinnerungen tauschend, lächelnd in die Zukunft blickend. Mit Recht schreibt daher »Public advertiser« vom 5. Januar 1792: »*Haydn and Pleyel are to be pitted against each other this season, and the supporters of each are violent partisans. As both these Composers are men of first-rate talents, it may be hoped that they will not participate in the little feelings of their respective admirers.*« Beide Männer waren wirklich zu vernünftig, durch diese Quertreibereien ihre gegenseitigen persönlichen Beziehungen und ihre künstlerische Betätigung irgendwie beeinflussen zu lassen.

Haydn übersah die Beleidigung, die darin lag, daß man seinen Schüler Pleyel kommen ließ, um den, wie geflissentlich verbreitet wurde, schon alternden Meister zu Boden zu ringen; und Pleyel war klug genug, von allem Anfang an die Suprematie Haydns anzuerkennen und keine Geschmacklosigkeiten zu begehen. Haydn übersah auch andere gegen ihn gerichtete Angriffe, in denen versucht wurde, die deutsche Musik gegenüber der italienischen herabzusetzen; er wußte, daß die stärksten Waffen, die er seinen Gegnern entgegenhalten konnte, seine Werke waren. Deswegen arbeitete er unverdrossen darauf los, rang sich ab, soviel er nur konnte: „ich — oder mein Geist ist in der That müde, nur der Beystand des Himmels kan das ersetzen, das meinen Kräften mangelt", schreibt er an Marianne Genzinger. Aber diese Anspannung aller Kräfte, zu der der Meister gezwungen wurde, trug ihm Früchte: einige seiner reifsten, schönsten Werke entstanden in dieser Zeit, in den ersten Monaten des Jahres 1792. Dem englischem Geschmack sagte so ein richtiger Wettkampf — diesmal nicht auf sportlichem, sondern auf musikalischem Gebiete — ungeheuer zu. Die »Professionals« hatten wieder einen Vorsprung dadurch, daß die Reihe ihrer Konzerte um vier Tage früher als die Salomons begann. Ihr erstes Konzert, Montag, den 13. Februar 1792, in Hanover square rooms brachte wieder die schöne Geste gegen Haydn: es begann mit einer seiner Ouvertüren (Sinfonien). Sonst enthielt das Programm an Instrumentalwerken noch ein Violinkonzert, komponiert und gespielt von Cramer, eine neue Sinfonie von Pleyel, ein Violoncellkonzert, gespielt von Lindberg, ein Konzert für Harfe, gespielt von Mad. Musigny und eine Sinfonie von Mozart. Dazwischen sangen Mrs. Billington, die Negri und Sig.

Lazzarini. In den folgenden Konzerten der Professionals war — mit Ausnahme des 3., 7., 9. und 11. — Haydn mit der einleitenden Ouvertüre, im elften mit der Schlußnummer vertreten; das vierte Konzert der Professionals bringt sogar »New Overture by Haydn«, doch wohl kaum eine neu-komponierte?

Es hieß also für Salomon, sich fest ins Zeug zu legen, um dem Gegner den Rang abzulaufen. Sein erstes Konzert fand am Freitag, den 17. Februar statt mit folgendem Programm:

Overture . . . . . Pleyel
(eine Gegenhöflichkeit an die Adresse der Professionals gerichtet)
Song . . . . . Nield
Concerto for Oboe . . . . Harrington
Song . . . . . Sig. Caleagni
(erstes Auftreten)
Concerto for Pedal Harps . . Mad. Dalowal [de la Valle]
Song . . . . . Miss Corri
New Grand Overture . . . Haydn
Song . . . . . Sig. Caleagni
Concerto for Violon . . . . Mr. Yanievicz
Duetto . . . . . Corri-Nield
Finale . . . . . Gyrowetz

Unter dem Titel »New Grand Overture« verbirgt sich, wie schon bekannt, eine Sinfonie, und zwar eine in D-dur; im Tagebuch steht: „in dem 1ten Concert wurde von der neuen Sinfonie in D das Adagio repetiert." Es ist ziemlich wahrscheinlich, daß es sich um die Sinfonie Ges.-Ausg. Nr. 96 handelt. Die Sinfonie machte solchen Eindruck, daß Salomon sie in das Programm seines zweiten, Freitag, den 24. Februar stattgehabten Konzerts wieder aufnahm; das vollständige Programm dieses zweiten Konzerts lautete:

Overture . . . . . Clementi
Song . . . . . Miss Poole
New Quartetto MS. two Violins, Tenor (Bratsche), Bass (Cello), (Salomon, Damen, Hindmarsh, Menel) . . . Gyrowetz
Concerto f. German flute . . . . . Ash
New grand overture MS. Haydn as performed last friday

Song	*Miss Corri*
new Concerto Pedalharp, Mad. Dellavalle	*by Dussek*
Song	*Sig. Calcagni*
The Storm, a quartetto, composed . .	*by Haydn*

for four voices and a full band sung by Misses Corri, Poole, Messrs. Nield and Bellamy; the words by an eminent English author.

War schon das erste Konzert ein großer Erfolg, so scheint dieses zweite noch erfolgreicher gewesen zu sein. Haydn schreibt in seinem Tagebuch, daß von der aus dem ersten Konzert hinübergenommenen Sinfonie das Allegro und das Adagio repetiert werden mußten und ebenso das Chorstück „Der Sturm". Es sei übrigens vermerkt, daß Haydn und Salomon an diesem Tage starke Konkurrenzveranstaltungen gegen sich hatten: In Haymarket wurde Händels »Redemption« und im Covent Garden Händels »L'Allegro« aufgeführt. Publikum und Presse hielten aber großenteils zu Haydn; Morning Chronicle schrieb unter dem 27. Februar:

»*The second concert was exceedingly spirited and by the overture of the matchless Haydn was distinguished above all common competition. Haydn gave a very wonderful composition from the following words in which he combined the strongest effects of his art, horror and pity:*

Hark! the wild uproar of the winds, and hark
Hell's Genius roams the regions of the dark;
And thund' ring swells the horrors of the main.
From cloud to cloud the Moon affrighted flies,
Now darken'd, and now flashing through her skies —
Alas! bless'd calm, return, return again.«

An seine liebe Freundin Marianne Genzinger berichtet unser Meister dann auch über den Erfolg der D-dur-Sinfonie, die er ihr zu widmen beabsichtigt; aber er bedauert, ihr seine Dankbarkeit noch nicht sofort bezeugen zu können, weil — so schreibt er — „ich dermahlen die für Euer Gnaden gewidmete neue Sinfonien aus nachstehenden ursachen nicht übermachen kan. Erstens weil ich willens bin, das letzte Stück an derselben abzuändern, und zu verschönern, da solches in rücksicht der Ersten Stücke zu schwach ist. ich wurde dessen sowohl von mir selbst als auch von dem Publico über-

zeugt; da ich dieſelbe vergangenen Freytag [ſoll richtig heißen: vorvergangenen Freytag] zum erſtenmahl producirte; ſie machte aber ungeacht deſſen den Tiefeſten Eindruck auf die Hörer."

Das kleine Chorwerk „Der Sturm", das ſpäter noch näher betrachtet werden wird, machte beſonderes Aufſehen. Es war das erſte Geſangsſtück mit engliſchem Text, das Haydn komponiert hatte, die Worte noch dazu von einem damals ſehr beliebten Poeten, dem unter dem Pſeudonym Peter Pindar ſchreibenden John Walcot. Das Werkchen wurde in den folgenden Salomon-Konzerten mehrere Male wiederholt, und der Ruf von dem Erfolg, den Haydn damit errungen, drang ſogar bis nach Wien, wo er durch eine Zeitungsnotiz bekannt wurde. Marianne Genzinger ſchickte den betreffenden Zeitungsausſchnitt ſofort nach London, und Haydn antwortete ihr am 24. April:

„Geſtern abends Erhalte ich mit viel vergnügen Dero letztes ſchreiben vom 5. Aprill mit beygefügten zeitungs Innhalt, ſo man in betref meines wenigen Talentes den wiennern kund machte. ich muß es geſtehen, daß ich mit dieſem kleinen Stück Chor, als die Erſte Probe in Engliſcher Sprache, mir vielen Credit in der Sing-Muſic bey denen Engländern erworben habe."

Das dritte Salomon-Konzert am 2. März 1792 brachte die Sinfonie in B-dur (Geſ.-Ausg. Nr. 98) von Haydn (new grand overture MS.) „im 3ten Concert wurde die neue Sinfonie in b-fa gegeben und wurde das Erſte und lezte Allegro encort" heißt es im Tagebuch. Im vierten Konzert am 9. März wurde von Haydn aufgeführt: »New Concertante MS. for Violin, Violoncello, Oboe and Bassoon« (geſpielt von Salomon, Menel, Haringtou und Holmes), außerdem: »by desire the new grand overture MS. by Haydn as performed last friday«. Der Morning Advertiser ſchrieb am 12. März:

»*Salomon gave his 4. Concert in which Haydn shone with more than his usual lustre. The new Concertante was performed for the first time with admiralde effect. The new overture is one of the grandest compositions we ever heard and it was loudly applauded; the first and last movements were encored. It was near 12 o' clock before the concert was over.*«

Das fünfte Konzert am 16. März war vorzugsweiſe Haydn gewidmet. Das Programm enthielt von ſeiner Kompoſition:

»Overture MS. from last year, Quartetto, Recitativ ed Aria (Sig. Calcagni), Cantata (Miss Corri), by desire, the new Concertante MS. for Violin, Cello, Oboe, Bassoon as performed last friday, The Storm a new Chorus and Quartetto«. Im 6. Salomon-Konzert am 23. März wurde außer einer älteren Sinfonie zum erſten Male die Sinfonie in G-dur (mit dem Paukenſchlag) aufgeführt. Der Enthuſiasmus des Publikums über den Effekt, den der plötzlich einſetzende Forte-Akkord im Andante machte, war ungeheuer und war der Grund, weshalb die Sinfonie in England den Beinamen »The surprise« erhielt. Bekanntlich kurſieren eine Menge Geſchichtchen, weswegen Haydn dieſen Akkord in das Andante einfügte; und zwar erſt ſpäter einfügte, wie das Autograph des Andante beweiſt, das den Schlag nicht enthält[1]. Wir müſſen gar nicht annehmen, daß Haydn irgendwelche Demonſtrationen gegen ſchläfrige Konzertbeſucher oder dgl. anſtrebte; es war ihm um einen künſtleriſchen Effekt zu tun, und den erreichte er wirklich. Vielleicht war eine am 24. März in »The Oracle« erſchienene Rezenſion die Entſtehungsurſache von der Legende des Aufweckens; in jener Kritik hieß es:

»The second movement was equal to the happiest of this great Master's conceptions. The surprise might not be unaptly likened to the situation of a beautiful Shepardess who lulled to slumber by the murmur of a distant waterfall starts alarmed by the unexpected firing of a fowling-piece. The flute obligato was delicious.«

Jedenfalls eroberte ſich die Sinfonie mit ihrem Andante die Welt im Sturm, und Haydn ſelbſt konnte ihre Popularität nicht beſſer dartun, als dadurch, daß er ſpäter in ſeinen „Jahreszeiten" den Landmann hinter ſeinem Pfluge das beliebte, zur Volksweiſe gewordene Thema pfeifen läßt. Die weiteren Salomon-Konzerte erlitten eine kurze Unterbrechung, weil, wie Salomon am 27. März entſchuldigend verlautbarte, die als Star-Soliſtin in Ausſicht genommene Madame Mara nicht angekommen war. Erſt am 13. April wurde das 7. Konzert abgehalten, welches zwei ältere Sinfonien Haydns, darunter die im 3. und 4. Konzert aufgeführte B-dur-Sinfonie brachte. Die Mara war noch immer nicht da, und auch

[1] Vgl. hierüber Musical Times 1909, S. 300.

das 8. Konzert am 20. April mußte ſich ohne dieſe Attraktion behelfen. Das Programm enthielt zwei beſonders erfolgreiche Kompoſitionen Haydns, nämlich »The surprise« und die im 1. und 2. Konzert geſpielte Sinfonie, überdies ein neues Trio (new Sonata for Pianoforte with a Violin and Cello obligato), geſpielt von Hummel, Salomon und Menel. Im 9. Konzert (27. April) erſchien endlich die ſehnlichſt erwartete Madame Mara. Von Haydn wies das Programm des Konzertes zwei Sinfonien, darunter »by particular desire the favourite overture as performed last season, 1st and 2d nights«, ein Finale und ein Divertimento für Violine, 2 Violen, Oboe, Flöte, 2 Hörner und Cello auf.

Einen Tag vor dem nächſten Salomon-Konzert, Donnerstag, den 3. Mai 1792, war Haydns **Benefize-Konzert**, ſein **zweites**, »a grand concert of vocal and instrumental music«. Alle hervorragenden Soliſten, die Salomon für ſeine Konzerte verpflichtet hatte, waren aufgeboten worden, die Mara, die Harfeniſtin Krumpholz, die Sängerin Corri, die Sänger Calcagni und Simoni, der Geiger Janiewicz. Haydns Kompoſitionen waren die Hauptnummern des Programmes: zwei Sinfonien, die Concertante für Violine, Cello, Oboe, Fagott, eine Kantate (wahrſcheinlich Ariadne auf Naxos) und als Finale »the Earthquake« aus den „Sieben Worten“. Nicht viel geringer war die Zahl der Haydnſchen Kompoſitionen im tags darauf ſtattgehabten 10. Salomon-Konzert, in dem zwei Sinfonien, das Divertimento vom 9. Konzert und ein Finale aus des Meiſters unerſchöpflicher Mappe aufgeführt wurden. Das 11. Konzert am 11. Mai brachte drei Nummern von Haydn, ein neues Divertimento für zwei Violinen, Oboe, Flöte, zwei Bratſchen, zwei Hörner, Cello und Kontrabaß, eine Sinfonie (vom letzten Konzert wiederholt) und das Finale; das 12. und letzte Salomon-Konzert am 18. Mai zwei frühere Sinfonien, auf ſpeziellen Wunſch wiederholt, ein neues Notturno für je zwei Violinen, Flöten, Bratſchen, Hörner, ſowie Cello und Kontrabaß, weiter das Finale. Damit war die Reihe der angekündigten Aufführungen geſchloſſen, in denen Haydn der künſtleriſche Mittelpunkt geweſen, die ihm reiche Erfolge innerer und äußerer Art brachten. Das Intereſſe des Publikums in den letzten Salomon-Konzerten war — nicht ſowohl der nicht mehr in der erſten Jugendblüte ſtehenden Mara, ſondern der zahlreich aufgeführten Haydnſchen Kompoſitionen wegen

— ſo ſtark, daß ſich Salomon veranlaßt ſah, noch ein außerordentliches Konzert hinzuzufügen, welches am 26. Mai hätte ſtattfinden ſollen; da dieſer Tag aber von Seite des Hofes aus irgendeinem Grunde als inopportun bezeichnet wurde, wurde das Konzert auf den 6. Juni verlegt. Haydn war mit zwei früheren Sinfonien und a full piece (Sinfoniesatz) vertreten. Morning Herald ſchrieb am 8. Juni:

»*Salomon finished his season on Wednesday night with the greatest eclat. The instrumental pieces of Haydn were received with an extracy of admiration and Mara, on quitting the room, had equal honours.*«

Zwiſchen dieſen letzten Salomon-Konzerten, die Haydns Erfolg, ſeinen Sieg über Pleyel, zu einem unbeſtrittenen machten, gab es noch eine Reihe anderer Veranſtaltungen, an denen Haydn als Aufführender oder Aufgeführter beteiligt war. Da war das Konzert der drei Schweſtern Abrams am 20. März, das Haydn dirigierte; Beginn und Schluß des Konzertes bildete je eine Haydnſche Sinfonie. Da war weiter am 26. März eine Aufführung bei Barthelemon (Pohl ſagt [Haydn in London S. 193], es wäre ein Konzert der Miß Corri geweſen) mit einem intereſſanten Zwiſchenfall, über den wir Haydns eigene Worte aus ſeinem Tagebuch hierherſetzen wollen: „Den 26. Merz im Concert bey Mr. Barthelemon war ein Engliſcher Pop, der als Er das Andante hörte, in die tiefſte Melanconia verſunken, weil ihm nachts vorher von dieſem Andante träumte — mit dem beyſatz das dieſes Stück Ihn den dodt ankündige. Er verließ augenblicklich die geſellſchaft und gieng zu beth. Heute den 25th Aprill erfuhr ich durch H. Barthelemon, das dieſer Evangeliſche geiſtlich geſtorben ſey.“ Dann Salomons Benefize-Konzert am 21. Mai, das Konzert von Barthelemon am 28. und von Haeßler am 30. Mai, endlich das Benefize der Madame Mara am 1. Juni, ein mehr geſellſchaftliches als künſtleriſches Ereignis. (»*There was a fine show of elegant and scientific visitors at the Hanover square rooms*« heißt es in einer Beſprechung.) Haydns Tagebuch ſagt über Maras Benefize: „Man machte zwei von meinen Sinfonien und ich accompagnirte ganz allein mit dem Pianoforte eine ſehr difficulte engliſche Aria von Purcell: Die Compagnie war ſehr klein.“

Wenden wir uns von dieſen mehr ſtatiſtiſches Intereſſe beanſpruchenden Aufzählungen dem Menſchen Haydn und ſeinen Erleb-

niſſen in dieſen Monaten zu. Geſundheitlich ging es unſerem Meiſter im großen und ganzen gut. Er jammerte zwar in den Briefen, die er aus London ſchrieb, ſpeziell an Marianne Genzinger, daß er „übermüdet ſey, meine Augen leyden am meiſten, und hab viele ſchlafloſe nächte"; auch zur Ader ließ er ſich am 17. März, wie eine Tagebuchnotiz bezeugt. Von ſchweren Krankheiten blieb er jedoch verſchont, nur der Naſenpolyp machte ihm zu ſchaffen. Die Ermüdung kam von der — unſerem bisher in der Ruhe eines kleinen Fürſtenhauſes lebenden und ſchaffenden Meiſter ungewohnten — Haſt und Energie, mit der Kompoſitionen und Aufführungen auf den Kunſtmarkt einer großen Weltſtadt geworfen werden mußten, um der Konkurrenz zu begegnen. Vorbei war's mit der Behäbigkeit und Behaglichkeit von Eſterhaz, Eiſenſtadt und Wien. Hier hieß es ſchaffen, damit man oben blieb und nicht untergekriegt wurde. Für die Kunſt und das Publikum war dieſe Anſpannung aller Kräfte gewiß ein Gewinn. Die Internationalität des Muſikbetriebes in London machte es zur Notwendigkeit, alle muſikaliſchen Stilgattungen zu kultivieren und ſich dem Fortſchritt nicht zu verſchließen. Wenn Haydn auch als ſchon gereifter Künſtler auf den Plan trat, ſo war er doch gezwungen, ſein Schaffen den größeren techniſchen Mitteln, dem an größere Dimenſionen gewöhnten Londoner Publikum anzupaſſen; daher auch ſein Beſtreben, frühere Werke umzuändern, zu verbeſſern, den geänderten Verhältniſſen anzugleichen. All das machte unſerem Meiſter gewiß viel Mühe, Sorge und Pein, und wir glauben es ihm aufs Wort, daß er — wenn man noch ſeine vielen geſellſchaftlichen Verpflichtungen dazunimmt — müde und erſchöpft war. Eine nicht geringe Inanſpruchnahme für Haydn war ſein Verhältnis zu den Vertreterinnen des weiblichen Geſchlechts, die zu jener Zeit in ſeinen Lebenskreis getreten waren. Seine Frau nahm ihn am allerwenigſten in Anſpruch. Von der Korreſpondenz mit ihr iſt gar nichts erhalten, aber nach mündlichen und ſchriftlichen Äußerungen Dritten gegenüber zu ſchließen ſind die beiderſeitigen Briefe über das rein Sachliche kaum hinausgegangen. Lebhaft war der Briefwechſel mit Marianne v. Genzinger, für die Haydn eine zärtliche Freundſchaft hegte, die er auch vielfach um Beſorgungen geſchäftlicher Natur in Wien erſuchte, welchen Wünſchen ſie — wenn auch nicht gerade mit Windeseile — nachkam. Weiter war

da die Luise Polzelli, zu der sich der alternde Meister stark sinnlich hingezogen fühlte, ohne daß ein stärkeres seelisches Band zwischen den beiden herrschte. Die schlaue berechnende Italienerin hatte nur das einzige Bestreben, den Johannistrieb ihres stürmischen Verehrers materiell auszunützen, sei es, daß sie ihn um seine Protektion zur Erlangung eines Engagements in London, um Versorgung eines ihrer Söhne oder — und zwar meistens — um Bargeld anging. Haydn hatte — wie aus seinen Briefen an die Polzelli ersichtlich — viel damit zu tun, ihre diesbezüglichen Wünsche teils zu befriedigen, teils abzuwehren. Aber noch eine andere Frau hatte in diesen Londoner Tagen seinen Lebensweg gekreuzt und war bemüht, ihm mehr zu sein als eine alltägliche Bekanntschaft. Wie weit sie mit ihrer Bemühung bei Haydn auf Entgegenkommen stieß, ist weder aus Tagebucheintragungen noch sonst zu entnehmen, da nur die Abschriften ihrer Briefe in Haydns Tagebuch, nicht aber seine Briefe erhalten sind. Dies teilt mit, daß ihm Haydn 14 Jahre später bei Durchsicht dieser Briefe gesagt hätte: „Briefe von einer englischen Witwe in London, die ich liebte; aber sie war, ob sie gleich schon sechzig Jahre zählte, noch eine schöne und liebenswürdige Frau, die ich, wenn ich damals ledig gewesen wäre, sehr leicht geheirathet hätte." Das ließ sich 14 Jahre später ganz unbesorgt sagen, aber ob's damals ebenso gemeint war, lassen wir dahingestellt. Die Dame, um die es sich handelt, war eine Mrs. Schroeter. Sie war eine Schwägerin jener Sängerin Corona Schroeter, die uns aus Goethes Lebensgeschichte bekannt ist. Der Bruder der Corona, Johann Samuel Schroeter[1], gleich seiner Schwester von dem Vater, einem unsteten Wandermusikus, schon in frühester Jugend zum Auftreten auf dem Konzertpodium dressiert, ursprünglich Sängerknabe, dann Pianist, ließ sich bald nach seiner Ankunft in England hier dauernd nieder. Er erwarb sich durch sein Spiel, das mehr auf Zartheit und Delikatesse als auf große Virtuosität Anspruch erhob, sowie durch seine Klavierkompositionen, die seiner Spielweise entsprachen, große Beliebtheit. Durch seine Heirat mit einer seiner Schülerinnen, der Erbin eines nicht unbeträchtlichen Vermögens, von

[1] Vgl. über ihn Pohl, Haydn in London, S. 317 ff. ferner Studien f. Tonkünstler u. Musikfreunde, herausgegeben von K. K. Kunzen u. J. F. Reichardt, Berlin 1793 u. Allgem. Musikal. Zeitung vom 13. Oktober 1875.

der wir weder Familiennamen noch auch den Vornamen wissen, wäre er in behagliche Verhältnisse gekommen. Aber er hatte sehr unter den Anfeindungen der Familie seiner Gattin zu leiden, man zwang ihn auch dazu, seiner Tätigkeit als Musiker sowie allen Ansprüchen auf das Vermögen seiner Frau zu entsagen, und teils aus Kränkung, teils infolge einer Erkältung, die er sich zugezogen, starb er, verhältnismäßig jung, im Jahre 1788. Seine Witwe war jene Mrs. Schroeter, die zu Papa Haydn, ebenso wie bei ihrem ersten Gatten, auf dem Umwege des Musikunterrichtes in nähere Beziehungen zu treten suchte. Der Unterricht muß schon sehr bald nach Haydns Ankunft im Frühjahr 1791 begonnen haben, denn das erste erhaltene Billett, datiert vom 29. Juni 1791, meldet die Rückkunft der lernbegierigen Dame nach London und erwähnt die Wiederaufnahme der Lektionen. Die von Mrs. Schroeter bis zu seiner Abreise empfangenen Briefe (waren es alle oder nur ein Teil davon?), zweiundzwanzig an der Zahl, hat Haydn fein säuberlich in sein Tagebuch der ersten Londoner Reise abgeschrieben; sie werden im Anhang im englischen Originaltext abgedruckt. Ob die große Neigung, die mehr auf Seite der Dame als unseres Meisters vorhanden gewesen zu sein schien, die Zeit überdauert hat, wissen wir nicht; wir erfahren auch nicht, ob sich das nahe persönliche Verhältnis beim zweiten Aufenthalt Haydns in London fortsetzt. Wir wissen nur, daß Anfang des Jahres 1796, also nach der zweiten englischen Reise, bei Artaria und gleichzeitig bei Traeg und bei Eder in Wien drei Trios für Klavier, Violine und Violoncello (in D-dur, G-dur, und fis-moll) erschienen, welche der Madame Schroeter gewidmet sind[1].

Aus der großen Zahl der Damen, zu denen Haydn gesellschaftliche Beziehungen pflegte, sei noch eine genannt, mit der ihn auch künstlerische Interessen verbanden: Mrs. Anne Hunter, die Gattin des John Hunter, über den Haydn in seinem Tagebuch notiert: „Mr. Hunter ist der größte und berühmteste Chirurgus in London. Leicester Square." Auf Aufforderung der Musikverleger Corri & Dussek schrieb Haydn zwölf englische Canzonetten,

[1] Der langsame Satz des fis-moll Trios erscheint mit kleinen Abänderungen als Adagio in der B-dur-Sinfonie, komponiert 1795 für Salomon (Ges. Ausg. Nr. 102).

deren Text von Anne Hunter[1] herrührte; das erste Heft, 1792 erschienen, war der Textdichterin gewidmet, das zweite Heft, wie das erste aus sechs Canzonetten bestehend, erschien 1795 und weist die Widmung an Lady Charlotte Bertie auf. Mit dem Gatten der Mrs. Hunter, dem berühmten Chirurgen, hatte Haydn noch kurz vor seiner Abreise ein weniger harmonisches Erlebnis. Hunter wollte Haydn wiederholt von seinem lästigen Nasenpolypen befreien, doch Haydn war, vielleicht aus Angst, allen Einladungen des Chirurgen zu einer Operation ausgewichen. Da ladet ihn Hunter unter irgendeinem unauffälligen Vorwand zu einem Besuche ein. „Ich ging hin", erzählt Haydn. „Nach den ersten Complimenten traten einige baumstarke Kerls ins Zimmer, packten mich und wollen mich auf einen Stuhl setzen. Ich schrie, schlug blaue Flecken und trat so lange mit den Füßen, bis ich mich befreite und Herrn Hunter, der schon mit seinen Instrumenten zur Operation in Bereitschaft stand, begreiflich machte, daß ich mich durchaus nicht wolle operiren lassen. Er wunderte sich über meinen Eigensinn und mir schien, er bedaure mich, daß ich nicht so glücklich sein wollte, seine Geschicklichkeit zu experimentiren. Ich entschuldigte mich mit Zeitmangel wegen meiner bevorstehenden Abreise und nahm von ihm Abschied." Haydn soll sich dann in Wien, nach seiner Rückkunft von London, doch haben operieren lassen, ohne daß eine Heilung seines Übels eingetreten wäre.

Registrieren wir nunmehr kurz einige mehr oder weniger belangreiche Episoden aus der ersten Hälfte des Jahres 1792, bevor wir mit Haydn von der britischen Hauptstadt für einige Zeit Abschied nehmen. Da ist vor allem die Bearbeitung schottischer Lieder, die Haydn damals zuerst versuchte. „Wohltun trägt Zinsen"; dieses Sprichwort bewahrheitete sich in diesem Falle in sinnfälligster Weise. Um einem unverschuldet in Not und schwere Bedrängnis geratenen Musikalienhändler in London, William Napier (vielleicht identisch mit dem Violaspieler Napier), zu helfen, erklärt sich Haydn bereit, schottische Volkslieder neu zu harmonisieren, Vor- und Nachspiele dazu zu komponieren und die Begleitung der Lieder für eine damals in den Londoner Salons sehr beliebte Besetzung: Klavier, Violine und Violoncello, zu setzen.

[1] Mrs. Hunter dichtete auch walliſiſche Lieder, deren eines, „Die Aeolsharfe", ſich unter den von Beethoven bearbeiteten walliſiſchen Liedern befindet.

Es iſt zu bedauern, daß über die näheren Einzelheiten, wie Haydn dazu bewogen wurde, dieſe Arbeit zu vollführen, nichts bekannt iſt. Jedenfalls haben dieſe Bearbeitungen ſchottiſcher Lieder viel zur Popularität Haydns in England beigetragen und ihm damals ſowohl als ſpäter ein hübſches Stück Geld eingebracht. Napiers Publikation hatte großen Erfolg; der arme Verleger war flugs aus aller Verlegenheit, konnte ſeinem Retter ein Honorar von 50 Guineen überreichen und eine zweite Sammlung herausgeben, für deren Bearbeitung er Haydn bereits das ſtattliche Honorar von 100 Guineen zahlte. Zu dieſer zweiten Sammlung ſchottiſcher Lieder, herausgegeben von Napier, verfertigte Bartolozzi nach einer Zeichnung von Hamilton ein Titelblatt. Mit dem Kupferſtecher Bartolozzi war Haydn ſehr befreundet; nicht bloß das im Jahre 1791 erſchienene Porträt Haydns, von Bartolozzi nach A. M. Ott geſtochen, bezeugt dies, ſondern auch die Tatſache, daß er als Trauzeuge bei der Hochzeit von Bartolozzis Sohn fungierte, und daß er für Bartolozzis Gattin eine Klavierſonate ſchrieb (1793 in London erſchienen: A Grand Sonate for Pianoforte, composed expressly for and dedicated to Mrs. Bartolozzi, Op. 79, Geſ. Ausg. Sonate Nr. 50). Über die Haydnſchen Bearbeitungen ſchottiſcher Lieder wird noch ſpäter zu ſprechen ſein.

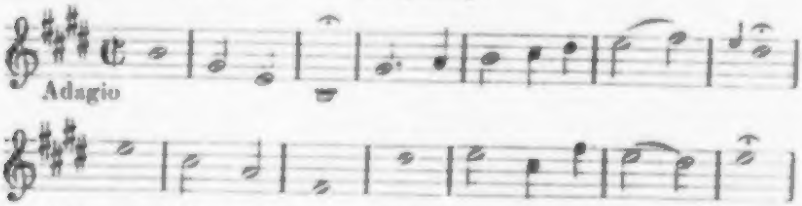
Erwähnen wir noch den Beſuch Haydns bei dem Inſtrumentenbauer Charles Clagget; wir erhalten davon Kenntnis durch ein im Morning Herald vom 27. April 1792 veröffentlichtes Schreiben Haydns an Clagget, das dieſem ſehr ſchmeichelhafte Worte über ſeine Inſtrumente und die darin vorhandenen Verbeſſerungen ſagt.

Auch einige Konzertaufführungen, denen Haydn in den Monaten Mai und Juni beiwohnte, ſeien erwähnt. Am 22. Mai (Haydn ſchreibt in ſein Tagebuch 20. Mai) war Haydn in Ranelagh-Garden, um das Abſchiedskonzert des Geigers Giardini zu hören. Giardini hatte ſich dem deutſchen Meiſter immer feindlich gegenübergeſtellt; ein Verſuch, die beiden Männer miteinander bekannt zu machen, wurde durch Giardini zunichte gemacht, der ſagte: „ich mag den deutſchen Hund nicht leiden.“ Er gab als Provokation zwei Trios heraus, die die italieniſche und deutſche Kompoſitionsweiſe darſtellen ſollten, wobei natürlich die deutſche

lächerlich gemacht und die welsche verklärt wurde. Haydn verhielt sich all diesen Anrempelungen gegenüber ruhig; in sein Tagebuch aber schrieb er nach dem obenerwähnten Konzert: „Giardini spielte wie ein Schwein". Haydns Tagebuch, das wir als interessante Quelle benützen können, erzählt weiter: „Den 30 ten May 1792 wurde das große wittwen concert so voriges Jahr zum letzten mahl unter 885 personhnen in Westminster kirche producirt wurde, wegen der so großen unköſten in der St. Margaretkirche vorgenohmen. sie hatten bey der Probe 800, und bei der hauptproduction 2000 Personhnen der könig gab jedesmahl 100 guineas." Die Reduktion des Aufführungskörpers und die Übersiedlung in einen kleineren Aufführungsraum scheint Gegenstand gewisser Bemerkungen gewesen zu sein: „man macht eine Critic darüber", schreibt Haydn. Am 3. Juni, zwei Tage nach dem Benefize-Konzert der Mara, speist Haydn mit dem Ehepaar Mara, mit Mr. Kelly und der Sängerin Madame Storace bei dem Bruder der Storace, dem Komponisten; die hinzugefügte Sentenz »sapienti pauca« in Haydns Tagebuch läßt auf nicht allzu große Üppigkeit des Mahles schließen. Am Abend dieses Tages, dem Vorabende von Königs Geburtstag, wurden in London eine Stunde lang, von 8 bis 9 Uhr, alle Glocken geläutet, wie das Tagebuch meldet. Am nächsten Tage, am 4. Juni, war Meister Haydn in Vauxhall, „alwo der geburtstag des Königs gefeiert wurde es brandten über 30 tausend lampen waren aber wegen der großen kälte sehr wenig Menschen da. Der Plaz und die abwechslung in demselben ist vielleicht der einzige in der weld, es sind 155 kleine Buttiken zum speisen in verschiedenen Plätzen gar niedlich angebracht, in jeder derselben können comod 6 Personhnen Plaz haben es sind sehr große baum Alleen welche von oben her sehr prächtig zugedeckt und herrlich beleuchtet sind, the, caffe, mandlmilch is alles frey die Personh zahlt 1 haf crown die Music ist so ziemlich gut man sind Handels Statue von stein aufgestellt": all dies erfahren wir aus Haydns Tagebuch.

Um diese Zeit wohnte Haydn auch dem alljährlichen Gottesdienst der Armen-Kinder (Charity Schools Anniversary) in der St. Pauls-Kathedrale bei. Haydn schreibt: „8 Tage v. Pfingsten". Da dieser Gottesdienst traditionell immer am ersten Donnerstag im Juni stattfindet, Pfingstsonntag im Jahre 1792 auf den 27.

Mai fiel, so dürfte es wohl bedeuten: „8 Tage nach Pfingsten". Haydn schreibt also: „8 Tage v. Pfingsten hörte ich in St. Pauls kirch 4000 spittalkinder nachstehendes lied singen. ein Performer gab den Tact dazu. keine Music rührte mich zeitlebens so heftig als diese andachtsvolle und unschuldige



NB alle kinder sind neu gekleidet und ziehen processionaliter dahin, der organist spielt ganz artig und einfach, die Melodie vor, alsdan singen alle zugleich an zu singen." Der Eindruck, den diese Tausende von Kindern (spätere Chronisten geben ihre Zahl mit 6—8000 an) mit ihrer gleichförmigen Tracht — die Mädchen schneeweiß, die Knaben dunkel — und mit dem Klang ihrer kindlichen Stimmen ausübten, muß wirklich ein bezwingender gewesen sein. Haydn äußerte noch viele Jahre später zu Dies[1]: „ich stand da und weinte wie ein Kind". Noch andere Gewährsmänner, wie Berlioz, Moscheles und Grillparzer, schilderten die nachhaltige Wirkung, die diese eigenartige Feier auf sie gemacht habe. Die von den Kindern gesungene und von Haydn notierte Melodie rührt von John Jones, dem damaligen Organisten der St. Pauls-Kathedrale her und ist einer Sammlung von Kirchengesängen dieses Tonsetzers, betitelt »Sixty Chants Single and Double«, erschienen 1785, entnommen. Zu bemerken ist, daß in Haydns Notierung einige kleine Abweichungen, veranlaßt durch die verschiedene Auffassung der Vorhalte, vorkommen, und daß Haydn seine Melodie in E-dur aufschreibt, während sie originaliter in D-dur stand, woraus hervorgehen dürfte, daß die Stimmung der Orgel in der St. Paulskirche um einen Ton höher war als die Wiener Stimmung[1].

Am 12. Juni war der Benefize-Abend der Mara im Haymarket Theater. Die beliebte Sängerin sang die Titelrolle in der Oper „Dido", die angeblich von Sarti, in Wahrheit aber aus den Werken

[1] Vgl. Musical Times 1909, S. 299.

von sieben verschiedenen Musikern durch Storace zusammengestellt war. Am 14. Juni fuhr Haydn nach Windsor. „die schloßkirche zu Windsor ist ein sehr altes aber herliches Gebäude, der hoch altar kostete 50000 f. Es ist die Himmelsarth Christi von Emaillierten glaß; in den Seiten altar zur rechten ist dieses Jahr 792 ein kleineres die Erscheinung Christi den Hirten verferdigt worden. man schätzt dieses kleine noch höher als das groſse. Die aussicht auf der Terrace ist göttlich." Von Windsor fuhr Haydn noch am selben Tage nach Ascot-Heath, der berühmten Rennbahn, und wohnte dort den Pferderennen bei. Haydn gibt von dem Gesehenen eine anschauliche und eingehende Beschreibung, die drei Seiten seines Tagebuches füllt.

Von Ascot ging's wieder zurück nach Windsor und von hier aus am nächsten Tage nach Slough zu dem berühmten Astronomen William Herschel[1]. Herschel, aus Deutschland, aus Hannover stammend, war, gleich seinem Vater und seinen vier Brüdern, ursprünglich Musiker, und zwar Oboist. Mit einer hannoverschen Regimentsmusik kam er nach England, um von dort nicht mehr nach seiner Heimat zurückzukehren. Er wirkte in England noch geraume Zeit als Musiker, wurde Organist und fand als solcher Zeit, sich seiner Lieblingsbeschäftigung, der Astronomie, zu widmen, die er bald ganz mit der Musik vertauschte, insbesondere als er sich durch eine reiche Heirat eine sorgenfreie Existenz gesichert hatte.

Inzwischen war der Termin für die Abreise Haydns nahe gerückt. Er hatte schon Mitte Januar 1792 an die Polzelli geschrieben, daß er in London höchstens bis Mitte Juni bleiben werde. Ebenso schrieb er am 24. April an seine verehrte Freundin Genzinger, die ihm von der Reise nach Paris abrät: „Ich erwarte von meinem Fürsten, dem ich letzthin schrieb, die Ordre, wohin ich mich verfügen soll. Es kann sein, daß er mich nach Frankfurt kommen läßt, wo nicht, so gehe ich (unter uns) über Holland nach Berlin zum König von Preußen, von da nach Leipzig, Dresden, Prag und endlich nach Wien, um alle meine Freunde zu umarmen." Aus diesem Reiseplan wurde aber nichts, und er mußte nach Frankfurt, um dort seinen Fürsten zu treffen. Aus-

[1] Karajan setzt Haydns Besuch bei Herschel irrtümlich in das Jahr 1791.

führlicher über seine Reisevorbereitungen läßt er sich in zwei Briefen an die Polzelli vom 22. Mai und 13. Juni vernehmen.

»Londra ai 22^{di} Maggio 792.

Cara Polzelli

Ho ricevuto la tua lettera, vedendo, che tu ai almeno la tua salute, tu mi scrivi d'impiegarti ad un teatro. Io t'assicuro che qui a Londra non c'e niente a fare presentamente, e non si sa, saranno date le opere al anno venturo, gl'Inglesi non amano troppo le opere Italiane, perche non capiscono la lingua, ma io mi daro la pena, nel mio ritorno a Vienna d'impiegarti in ogni maniera; io ti mandero ben presto il denaro a te per Pietro, che ho promesso e ti scrivero il giorno della mia partenza di Londra; gli Inglesi vorriano che io restassi qua, ma per adesso e impossibile, bisogna assolutamente, che io vadi a casa, per mettere le mie cose in ordine, io ho lasciato tutta la mia roba a Esterhazy. mio principe vuol ch'io venga alla incoronazione a Frankfort. io ci andero, perche devo fare l'istessa strada per andare a casa. Io ti mandero ben presto un Baule con alcune cose per il Pietro, e dalla tua sorella alcuni abiti per te. Vivi fra tanto felice, io son sempre tuo fedele sperando in Dio di vederti ancora ed abbracciarti

Giuseppe Haydn«

[Adreſſe:] »Madame Loise Polzelli, Virtuose di Musica a Bologna Ferma in Posta. in Italie.«

»London ai 13to di Giugno 792.

Cara mia Polzelli!

Ho ricevuto tua lettera, con la falsa novita della mia moglie ella non si trova pero tutto affatto bene, ma con queste sue solite maladie ella si mantiene, e vivra puo essere più lungo di me, questo destino bisogna dunque lasciare alla Providenza. Io partirò di Londra in fine di questo mese, ed io ti scriverò da Frankfort. ho inteso ieri che mio Principe andera là da imbasciatore di Bohemia, ed che egli sarà là ai 25 di questo mese, e prenderà seco la Musica. credo dunque, che saro obligato di restare alcun tempo con lui. Basta, io scriverò subito, quando deve partire tuo Pietro.

io ho comprato hieri un picolo Baule per mettere dentro le robbe, che abbiamo messo insieme, io ed tua sorella e servirà l'istesso Baule per il Pietruccio, quando egli partirà di Bologna. cara mia Polzelli io spero di vederti l'anno venturo ed raccontarti tutto quello che e arrivato con me mentre che io ti lasciai; e spero in dio d'essere sempre quelloche son stato verso di te. io ti amo e sarò sempre tuo fedele.

Giuseppe Haydn

molti Bacci ai tuoi figli

mio complimento alla tua cara Sorella.

Vor seiner Abreise am 22. Juni gab Haydn noch seinen Kollegen von der Musical Graduates Society ein Dinner bei Parsloes, einem bekannten Kaffeehause an der Westseite von St. James Street. Zu diesem Abschiedsmahle wurde auf ausdrücklichen Wunsch Haydns auch Salomon zugelassen, wie es in den Annalen der Gesellschaft heißt: »*partly as the intimate friend of Dr. Haydn, partly as an interpreter, Dr. Haydn having not made sufficient progress in the English tongue.*«

Die Rückreise ging also wieder rheinwärts. In Hamburg, wo die Musikfreunde mit Haydns Porträt durch die beim Musikalienhändler J. C. Westphal ausgelegten englischen Kupferstiche bekannt gemacht worden waren, hatte man vergebens gehofft, ihn selbst näher kennen zu lernen[1]. Statt dessen finden wir ihn, ohne daß wir über seine Reise nähere Angaben zur Verfügung hätten, im Juli in Bonn, von wo aber Kurfürst Maximilian bereits zur Krönung seines Neffen, des Kaisers Franz, abgereist war. Doch gab ihm das kurfürstliche Orchester ein Frühstück zu Godesberg, dem reizenden, unweit von Bonn gelegenen Örtchen. „Dort legte ihm Beethoven eine Cantate vor, welche von Haydn besonders beachtet und ihr Verfasser zu fortdauerndem Studium aufgemuntert wurde", schreibt Wegeler in seinen biographischen Notizen, und Thayer knüpfte daran den Zusatz: „Es ist nicht unwahrscheinlich, daß damals zum Teil die Verabredungen getroffen wurden, unter welchen der junge Komponist wenige Monate später Schüler des alten Musikers wurde." Daß Beethoven nicht gleich mitkam, hatte wohl in der Abwesenheit des Kurfürsten seinen

[1] Vgl. Musik. Korrespondenz der Teutschen Filarm. Gesellschaft, 1792, Nr. 30.

Grund, der erst seine Zustimmung geben und die Mittel für die Reise des jungen Stipendiaten bewilligen mußte. Das Sinnen und Trachten des jungen Beethoven war seit seinem ersten, nur kurz währenden Aufenthalte in Wien, wohin er im Jahre 1787 kam, um bei Mozart zu lernen, darauf gerichtet, noch einmal nach diesem Musikzentrum sondergleichen zu kommen, um seine Ausbildung zu vollenden; und da mag die vorübergehende Anwesenheit Haydns diesen Plan zur Reise gebracht und diese für Beethoven wie für die Musikgeschichte gleich bedeutsame Fügung verursacht haben.

Eine Zusammenkunft Haydns mit dem Musikverleger Simrock in Bonn, bei dem sich unser Meister bitter über die fehlerhaften Ausgaben seiner Sinfonien beklagte, war die Veranlassung, daß Simrock später die Ausgabe einer Sammlung von 37 revidierten Sinfonien unternahm, womit er, wie er bei deren Ankündigung im Jahre 1810 erwähnt, „nur ein wichtiges Versprechen löste, welches er in die Hände des Seligen ablegte". Von Bonn ging die Reise nach Frankfurt, wo unterdessen Fürst Anton Esterhazy samt Gemahlin bereits eingetroffen waren. Am 14. Juli fand die Krönung Franz' II. als römisch-deutscher Kaiser statt. Die verschiedenen Zeitungen waren durch die Besprechung der Krönungsfeierlichkeiten und Aufzählung der anwesenden Fürstlichkeiten so in Anspruch genommen, daß für die Erwähnung von angekommenen Künstlern natürlich kein Raum blieb. Zufällig erhalten wir einen Beweis für Haydns Anwesenheit in Frankfurt durch die Ankündigung eines neu erfundenen Instrumentes, der »Harmonica celestina«, welche „von Haydn gespielet und probiret und guten Lobes werth gefunden worden sey", wie es im Frankfurter Staats-Ristretto vom 13. Juli heißt; zwei andere Blätter (Altes Frankfurter Intelligenzblatt vom 24. Juli und Kais. Reichs-Ober-Postamtszeitung vom 30. Juli) erwähnen ebenfalls dieses Instrument, „das eine Lücke, die schon mancher große Künstler hat leer lassen müssen, ausfüllt. Selbst der große Herr Capellmeister Haidn und der erste kaiserl. Kapellmeister Herr v. Salieri, welche es gespielet und genau geprüfet, erkannten es für das erste Stück in seinem Fach".

Über die weitere Reise Haydns von Frankfurt nach Wien, die er im Gefolge des Fürsten zurückgelegt haben dürfte, erfahren

wir nichts — In Wien kam er am 24. Juli an, aufs freudigste empfangen von seinen Freunden und von seiner Frau, die ihn schon sehnsüchtig erwarteten; die letztere nicht so sehr aus Liebe und Zärtlichkeit, sondern wegen des Hauskaufs, den sie ihm schon brieflich vorgeschlagen hatte. Haydn konnte sich nicht sofort zum Ankauf des von seiner Frau ausfindig gemachten Hauses in Gumpendorf, das ihm recht gut gefiel, das aber seiner Meinung nach kleiner baulicher Änderungen bedurfte, entschließen, und die Verhandlungen zogen sich bis ins nächste Jahr hinüber.

Der Haydn, der jetzt zurückgekommen war, war wohl ein ganz anderer als der, der vor anderthalb Jahren in die weite Welt hinauszog. Vor allem hatte er ein, wenn auch nicht großes, so doch immerhin für seine Verhältnisse ganz nettes Vermögen erworben und daher das Selbstgefühl, das mit Geldbesitz verknüpft ist. Dann hatte er die Wertschätzung, ja Bewunderung vieler hochmögender Menschen erworben, hatte zahlreiche Beweise dafür erfahren, wie sehr man ihn verehrte, und war mit dem höchsten akademischen Grad einer der ersten Universitäten der Welt ausgezeichnet worden. Endlich war er in seiner Kunst noch weiter fortgeschritten und war dem Gipfel seiner Meisterschaft nahe. So sehr dies alles auf ihn selbst, seine Persönlichkeit, seine nächste Umgebung eingewirkt haben mag, die guten Wiener in ihrer Gesamtheit nahmen anscheinend davon wenig Notiz. Weder über seine Ankunft, noch über die ganze Zeit seines Wiener Aufenthaltes zwischen der ersten und der zweiten Londoner Reise sind irgendwie erhebliche Nachrichten erhalten. Ganz vergessen war Haydn in Wien nicht, dafür zeugen die mannigfachen Aufführungen und die vielen — meist unberechtigten — Druckausgaben seiner Werke. Erwähnenswert unter den Aufführungen ist eine am 9. Januar 1792 im K. K. priv. Theater a. d. Wieden stattgefundene Vorstellung, von der es in der Ankündigung hieß:

„Zum Erstenmal (?)

Der Ritter Roland.

„Eine heroisch-komische Oper in drey Akten nach dem Italiänischen „fürs deutsche Theater bearbeitet von Gierschek. Die Musik hiezu „ist von dem berühmten Herrn Joseph Haydn, Kapellmeister;"

weiter die Akademie der Tonkünstler-Sozietät am 15. und 16. April 1792, in der Haydn außer mit einem Chorstück mit

einer großen Sinfonie, „welche eines seiner letzten in Paris (?) verfaßten Werke ist, vertreten war." (Handelte es sich hier um eine Verwechslung zwischen London und Paris, oder war es eine der für Paris geschriebenen Sinfonien?)

Wenn man bedenkt, wie sehr Haydn in London gefeiert wurde, wie sich alles, was mit Musik zusammenhing, um seine Person bemühte, ja, daß Leute ihn auf der Straße ehrfurchtsvoll begrüßten, ihn mit den Worten apostrophierten: »you are a great man«, muß man die Indolenz der Wiener bestaunen und bemängeln. Keine offizielle Stelle, keine Zeitung, keines der erhaltenen Tagebücher beschäftigt sich mit der Rückkunft des Mannes, der nicht nur sich, sondern auch der deutschen Kunst so viel Ruhm und Ehre erworben hatte. In einigen biographischen Werken wird — ohne Belege — von einem ihm zu Ehren veranstalteten Fest im Augarten, in anderen von einer Akademie im Redouten-Saal gesprochen; trotz eifrigsten Forschens ist auch nur der leiseste Anhaltspunkt für das Stattfinden einer dieser behaupteten Ehrungen nicht zu finden gewesen.

Kümmerte sich das offizielle Wien um den vom Auslande mit reichen Ehren heimgekommenen Großmeister nur wenig, so waren seine Freunde um so liebevoller um ihn bemüht; vor allem das Ehepaar Genzinger, Herr und Frau v. Kees, dann Greiner, Tost, Fries, Zmeskall, Fräulein Nanette Peyer u. a. Von zwei Briefen an Frau Genzinger, die Karajan veröffentlichte, meldet der erste:

„Gnädige Frau!

Da Herr v. Kees mich heute zu sich auf Mittag geladen, habe ich gelegenheit Seiner Frau Gemahlin die versprochenen Nähe-Nadeln zu geben. Sollten also Euer gnaden ein belieben haben, mir einige davon zu übersenden, wofür ich Euer gnaden die Hände küsse, und bin mit aller Hochachtung

Dero
ganz Ergebenster Diener
Joseph Haydn.

Vom Hauß den 4. Augusti 1792.
(von außen) Madame de Genzinger à Son Logis."

kurz nach seiner Ankunft geschrieben, die Ausführung der ihm von seinen Freunden für London erteilten Aufträge. Auch seinem

Hausherrn Hamberger, in dessen Hause, Wasserkunstbastei Nr. 992, er nach seiner Zurückkunft wohnte, brachte er, wie im Tagebuch vorgemerkt, das „scherl zum Nägl abschneiden" mit. Aus dem zweiten Brief, ebenfalls an Frau Genzinger gerichtet,

„Gnädige Frau!

Nebst anwünschung eines guten Morgen Bitte ich Euer Gnaden, dem überbringer dieses die letzt-größere Aria in F-minor von meiner opera zu übergeben, welche ich für meine Fürstin abschreiben lassen muß. Ich werde solche längstens in 2 Tagen selbst wieder überbringen. Heute nehme ich mir die Freyheit, mich auf Mittag einzuladen, wo ich gelegenheit haben werde, Euer gnaden dafür die Hände zu küssen. unterdessen bin ich wie allzeit

Euer Gnaden
ganz dienstfertigster Diener
Joseph Haydn m. p.

Vom Hauß den 13. November 1792.
(außen) Madame Noble de Genzinger à Son Logis."

läßt sich entnehmen, daß die Musikpflege am Fürstlich Esterhazyschen Hofe doch noch nicht ganz eingestellt war. Unter der in diesem Briefe erwähnten Arie könnte die Arie des „Orfeo": »In un mar d'acerbe pene«, die zwar in der später bei Breitkopf & Härtel veröffentlichten Partitur des „Orfeo", nicht aber in der autographen Original-Partitur vorkommt, verstanden sein.

In den adeligen Häusern Wiens, die liebevolle Pflegestätten der Tonkunst waren, wie Lichnowski, Lobkowitz, Schwarzenberg, van Swieten, war Haydn auch häufiger Gast, pflegte dort aber nicht so intensiven Verkehr, wie es später Beethoven getan.

Eine einzige Zeitung erwähnt Haydns mit einer ganz kurzen Notiz. „Der heimliche Botschafter", ein handschriftlich in den Jahren 1791—1793 erschienenes Blatt, in der Wiener Nationalbibliothek vorhanden, läßt sich am 2. Oktober 1792, also mehr als zwei Monate nach seiner Rückkehr, folgendermaßen vernehmen:

„Der hier angekommene Kapellmeister Haydn arbeitet an dem zweiten Teil der beliebten Oper des verstorbenen Mozarts ‚Die Zauberflöte'. Am 15ten dies aber als am Namensfeste Ihrer Maj. der Kaiserin wird im Hoftheater eine neue Oper von seiner Komposition gegeben werden."

Der erste Teil dieser Mitteilung bewahrheitete sich ebensowenig wie der zweite. Vielleicht war es der Wunsch Schikaneders oder anderer spekulativer Köpfe, das Werk Mozarts durch seinen Bruder in Apoll fortsetzen zu lassen; Haydn selbst dachte sicher nicht im entferntesten daran. Und aus der geplanten Festaufführung einer seiner Opern wurde gleichfalls nichts; statt dessen wurde in Schönbrunn ein Jahrmarktsfest mit allem möglichen Schnick-Schnack abgehalten. Auch hier drängt sich die Vermutung auf, daß es sich um den „Orfeo" gehandelt haben könne, der zur Aufführung in Aussicht genommen wurde. Statt aller dieser angeblichen Opernaufträge erhielt Haydn einen auf Lieferung von Tanzmusik.

Im Herbste dieses Jahres, 1792, wurde Haydn nämlich von der Gesellschaft bildender Künstler ersucht, für ihren am 25. November in den kaiserlichen Redoutensälen stattfindenden Maskenball die Tanzmusik zu schreiben. Es war der erste dieser nachmals „Katharina-Redoute" benannten Bälle, die der Künstlergesellschaft zum Besten ihres Witweninstitutes vom Hofe, einstweilen auf drei Jahre, bewilligt worden waren. In der Ankündigung hieß es, „... daß der berühmte Kapellmeister Herr Joseph Haiden zu den Menuetten und deutschen Tänzen aus Liebe zur Kunstverwandtschaft und zum Besten des Institutes eine originelle Musik verfertigt hat". Ein auf dieses erste Ballfest der bildenden Künstler bezügliches Gedicht: „Die Freude winkt o komm zu frohen Tänzen" erschien im Wiener Theater-Almanach auf das Jahr 1794. Im Jahre 1793 war die Tanzmusik bei diesem Künstlerballe in den Redoutensälen für den großen Saal „vom Hofkapellmeister und Hofcompositeur L. Kozeluch" und für den kleinen Saal „von den berühmten Lieblings-Kapellmeistern Herrn Joseph Haydn und Wolfgang Mozart". Die 12 neuen Redoutenmenuette und die 12 neuen deutschen Tänze für volles Orchester erschienen dann „in Auszugstimmen und aufs Clavier übersetzt" bei Artaria, dem sie Haydn mit allen Rechten am 7. Dezember 1792 um 24 Dukaten überließ.

Über das sonstige Leben Haydns in diesem und auch im nächsten Jahre bis zur zweiten Londoner Reise wissen wir nicht viel. Aus dem im folgenden mitgeteilten Briefe von Pietro Polzelli an seine damals in Italien weilende Mutter, mit einer Nachschrift

von Haydns Hand, erfahren wir, daß die Pumpversuche der Polzelli und die Geldsendungen Haydns an sie fortgesetzt werden, daß weiter Haydn den jungen Polzelli in sein Haus aufgenommen hatte, wo er von der Madame Anna Haydn sogar sehr gut empfangen wurde, und daß Haydn diesen seinen Liebling durch Erteilung von Musikunterricht und Empfehlung als Musiklehrer aufs beste förderte.

»(Vienna) li 22 Ottobre 1792

Carissima Signora Madre!

La prego di perdonarmi, che non ho potuto risponder subito la causa e questa, che io sempre sperava di poterle ajutare in qualche cosa. cara madre, ho pregato e parlato molte volte per lei il Sig. Maestro haydn, ma carissima madre non potuto far di piu, di quel che fu fatto adesso. Col occasione che il Sig. Valentino Pertoja da Venezia che lei conoscera bene da Esterhazy, trova presentemente a Vienna per certi affari. a Lei il Sig. Maestro Haydn per il medisimo manda con la lettera presente fiorini venti sei e 30x e dice che lui presentemente non puo mandare di piu, che si trova in uno stato di non poter far di piu in mentre che deve spender per me, e per la sua propria casa assai. Carissima Sig.a madre le avviso ancora che oggi vado via dalla casa della Crestina che gia m' ha condotto il Sig. Maestro Hayda in propria sua casa, per aver miglior tempo di poter insegnarmi del tutto. Le averto che gia per mezzo del Sig. Maestro Haydn ho ricevuto una casa per poter guadagnare qualche cosa mentre io vado in casa della Sig. contessa Weissenwolf per insegnare a suonare il cembalo alla sua propria figlia ove spero di poter ajutarle ancora in qualche cosa che gia non manchero mai di far tutto il mio possibile e mi dico per sempre

ubbidientissimo tuo figlio
Pietro Polzelli.

(Haydns Nachschrift:)

Cara Polzelli!

Tuo figlio e stato ricevuto assai bene dalla mia moglie. Pietro deve insegnare la figlia della contessa Weissenwolf ed egli da se stesso mi ha pregato tutto il denaro che guadagnera di mandare alla sua cara madre. Io Sono mortificato che presentemente non ti posso mandar altro che questi 25 fiorini

perche io ho troppe spese. Vivi fra tanto felice. io sono tuo sinceriss.mo

Giuseppe Haydn.«

Auch den Schlesier Peter Hauſel, der ſeit 1791 Konzertmeiſter bei der Fürſtin Lubomirska war, nahm Haydn um dieſe Zeit als Schüler an.

Weit intereſſanter als dieſe beiden Schützlinge Haydns iſt uns ein anderer, den er im Herbſte dieſes Jahres 1792 unter ſeine Obhut bekommen hatte: **Ludwig van Beethoven**[1].

Beethoven war im Sinne der Vereinbarungen, die vor einem Vierteljahr in Bonn getroffen worden ſein dürften, dem Meiſter Haydn, den die Gönner Beethovens dieſem als Lehrer beſtimmt hatten, nach Wien gefolgt. Sicher war Beethoven damals auch noch ganz von der Idee erfüllt, bei Haydn und von ihm zu lernen. Daß es im Laufe der Zeit, ſo nach wenigen Monaten ſchon anders kam, daß Beethoven von dem Unterricht bei Haydn nicht befriedigt war und andere Lehrmeiſter ſuchte, darüber iſt oft und viel geſchrieben und die Tatſache vieler Erörterungen, auch vieler Entſchuldigungen, wert befunden worden[2]. Daß Haydn kein Lehrer im landläufigen Sinne des Wortes geweſen, daß Beethoven einen anderen Unterricht erwartet und gebraucht hat, daß es ihm darauf ankam, ſich den ſtrengen Satz ganz zu eigen zu machen, vielleicht nur, um ſich von dem Zwange der Regeln befreien zu können, und daß Haydn kein orthodoxer Kontrapunktiker war, der ihm der Regeln Gebot beibringen hätte können, ſei zugegeben. Die Urſache der bald nach Beethovens Ankunft aufgetauchten künſtleriſchen Differenzen war aber eine tiefere: es waren zwei ganz **verſchiedene Welt- und Kunſtanſchauungen**, die da aufeinander ſtießen. Was Nietzſche apolliniſch und dionyſiſch nennt, was andere als klaſſiſch und romantiſch bezeichnen mögen, iſt ſelten in ſolcher Reinkultur durch zwei künſtleriſche Erſcheinungen verkörpert worden wie durch Haydn und Beethoven. Dem Beethovenſchen Individualismus, der, ebenſo wie er ſich phyſiſch und ſozial von der

[1] Über das Verhältnis Beethovens zu Haydn vgl. Briefe Louis Prouts, veröffentl. von Joh. Fr. Kayſer in „Zeitung für Geſangvereine und Liedertafeln" (Hamburg 1868), Bd. II, S. 67, 68, teilweiſe abgedruckt in Thayer-Riemann II S. 197 ff.

[2] Vgl. Riemann-Thayer I S. 349 ff., ferner Nottebohm, Allg. Mus. Zeit. 1863, 1864, Beethoveniana I u. Beethovens Studien.

Umwelt und gegen sie sperrte, sich neue künstlerische Werte schuf, steht der Haydnsche Universalismus, der sich Verhältnissen, Menschen, fremden Kunstformen anzupassen sucht, gegenüber; und doch war die Begegnung beider ein Gewinn für sie selbst und für die Kunst. Für Beethoven war — ganz abgesehen davon, daß seine Frühwerke unverkennbar den Einfluß Haydnscher Kunst zeigen — noch später das, was Haydn auf formalem Gebiete geschaffen, die Grundlage seiner weiterbildenden Tätigkeit; man darf da nicht bloß an die Instrumentalwerke denken, denn gerade Haydnsche Vokalmusik hat den Nährboden abgegeben für Beethovens gewaltigste Schöpfungen, für die „Neunte" und die „Missa solemnis". Und der alte, aber immer noch aufnahmsfähige Haydn, der von dem jungen Mozart schon soviel gelernt hatte, war bereit, von dem noch jüngeren Beethoven zu lernen; das beweist beispielsweise die Schilderung des „Chaos" in der Schöpfung, ein Stück von einem Subjektivismus, den in früherer Zeit hervorzukehren Haydn sich nicht getraut hätte.

Rein persönlich war das Verhältnis zwischen beiden nicht nur anfänglich, sondern auch später ein sehr gutes. Haydn gewöhnte sich bald an den Eigensinn und die Launen seines Zöglings, der wiederum sicherlich Sorge trug, dem älteren Meister nicht wehezutun. Nur aus Schonung für Haydn hielt Beethoven die Fiktion des Unterrichtes aufrecht, gewiß nicht aus Berechnung. Und wenn Beethoven auch bei Schenk, der übrigens auch gerade kein Pontifex Maximus des Kontrapunktes war, und dann bei Albrechtsberger nebenbei Unterrichtsstunden nahm, so wußte er andererseits ganz gut, was er bei Haydn, der jetzt unendlich viel mehr gesehen und gehört hatte als die beiden genannten Lokalgrößen, lernen konnte, und um wie viel höher dieser — vom Pädagogischen abgesehen — stand als die beiden Genannten. Aus Beethovenschen Tagebuchaufzeichnungen sehen wir, daß das Beisammensein der beiden sich nicht auf die Unterrichtsstunden beschränkte, sondern auch auf den Privatverkehr, und als äußeres Zeichen der Verehrung widmete Beethoven dann, wie bekannt, seine Trios Op. 1 und seine Klaviersonaten Op. 2 Joseph Haydn, dem er sie vorher gezeigt hatte, und der ihm gewiß manche Fingerzeige für die endgültige Fassung gegeben haben mag. Als Haydn dann im Frühjahre des darauffolgenden Jahres nach Eisenstadt ging, nahm er Beethoven mit

ſich", wozu ſich beide nicht verſtanden hätten, wenn ſie nicht von der Erſprießlichkeit ihres Beiſammenſeins überzeugt geweſen wären.

Im Jahre 1792 wurde auch zum erſtenmal der Verſuch unternommen, durch Anlage eines Kataloges die zerſtreuten Früchte der Haydnſchen Muſe zu ſammeln und zu ſichten. Ernſt Ludwig Gerber, der Herausgeber des „Biographiſchen Lexikons der Tonkünſtler", war der herzhafte Mann, der ſich dieſer Aufgabe unterzog. Die „Muſicaliſche Korreſpondenz der teutſchen filarmoniſchen Geſellſchaft für das Jahr 1792", erſchienen zu Speier, brachte, von Gerber zuſammengeſtellt, ein Verzeichnis der bisher gedruckten Kompoſitionen, und zwar nach den Muſikalienkatalogen von André (Offenbach), Artaria (Wien), Bland (London), Boßler (Speier), Breitkopf (Leipzig), Gayl (Frankfurt a. M.), Hancken (Frankfurt a. M.), Hummel (Amſterdam), Le Duc (Paris), Schott (Mainz), Rellſtab (Berlin), Weſtphal (Hamburg). In der Vorrede ſagt Gerber: „Ein dergleichen vollſtändiges Verzeichnis ſchien nun freilich Haydn ſelbſt am beſten anfertigen zu können. Allein leider haben wir uns von dieſer Seite keine Hoffnung darauf zu machen, da er ſelbſt einem meiner Freunde, durch welchen ich vor ein paar Jahren darum erſuchen ließ, zur Antwort gab: ‚daß ihm dies unmöglich ſei. Und daß überdies viele ſeiner Werke bei dem Schloßbrande zu Eſterhaz ein Raub der Flammen geworden wären.'" Gerber hoffte, auf ſein damals veröffentlichtes, natürlich nicht vollſtändiges Verzeichnis ein Echo zu finden und andere zu Ergänzungen, Berichtigungen uſw. aufzumuntern. „Aber umſonſt! Niemand hat bisher dazu die Hand bieten wollen, als der nunmehr † Weſtphal in Hamburg, der Einzige, der mit ſeinem Handelsgeiſt doch ſoviel Liebe zur Kunſt und Literatur verband, daß er mir ein thematiſches Verzeichnis von allen den Haydnſchen Werken, welche durch ſeine Hände gegangen waren, mit den nöthigen Angaben der verſchiedenen Ausgaben überſchickte."

So ſchrieb Gerber im Jahre 1812. Und heute nach mehr als hundert Jahren iſt es noch nicht möglich geworden, ein vollſtändiges Verzeichnis der Werke Meiſter Haydns fertigzuſtellen!

[1] Schrak in ſeiner Selbſtbiographie gibt ſtatt des Jahres 1793 das Jahr 1794 an; das iſt ein Irrtum, denn im Jänner 1794 reiſte Haydn bereits nach London.

Das Jahr 1793 brachte in ſeinem Beginn gleich ein trauriges Ereignis: Den Tod der Marianne von Genzinger, geb. v. Kaiſer, die am 26. Januar, erſt 38 Jahre alt, ſtarb, betrauert von ihrem Gatten, ihren fünf Kindern und nicht minder von ihrem Freunde Haydn. War ſie ihm doch ſtets eine wohlmeinende, edelgeſinnte Freundin geweſen, liebevoll und hilfreich, trotz ihrer verhältnismäßigen Jugend ihn bemutternd und für ihn ſorgend. Haydn mag dieſer Verluſt gewiß ſehr ſchwer betroffen haben und ihn in ſeiner Abſicht, wieder wegzufahren, beſtärkt haben. Um dieſe Zeit und noch einige Zeit ſpäter ſtand ſeine zweite Londoner Reiſe allerdings noch nicht feſt. In dem Brief an die Polzelli, den er ihr im Juni aus Eiſenſtadt ſchrieb, ſagt er, daß er bis September in Wien bleiben wolle, dann mit Pietro Polzelli eine Reiſe machen wolle: vielleicht nochmals nach England, falls es die kriegeriſchen Ereigniſſe geſtatten, oder nach Italien, bis nach Neapel, wohin die Polzelli anſcheinend zu gehen beabſichtigte. Haydns Brief an die Polzelli lautete:

»Eisenstadt ai 20. di Giugno 1793

Cara Polzelli!

Spero, che tu avrai ricevuto duo cento fiorini spediti dal Sig. Buchberg, e forse gli altri cento, in tutto 300 fiorini; vorrei ch'io fossi capace a mandarti di più, ma siccome le mie rendite non sono sufficienti, bisogna che tu abbia pazienza. con un uomo, che ha fatto fin adesso più, ch'era capace di farlo, pensa, che io t'ho mandato e dato, non è passato ancora un anno, più che sei cento fiorini, pensa quanto mi costa tua figlio, e quanto mi costera all' avvenire, per ajutargli tanto, finchè sarà capace di guadagnare suo pane. pensa, che io non posso più fattigarmi tanto, quanto t'ho fatto anni passati, perchè comincio d'essere vecchio e mi tradisce a poco a poco la memoria. pensa in fine, che per questa e molte altre raggioni non posso più guadagnar altro, e che non ho altro avanzo, che la pensione del mio (bon anima) Principe Nicolò Esterhazy, la quale appena è sufficiente di mantenermi particularmente in questi tempi critici. Tuo figlio ha ricevuto l'orologio dal Sig. Molton, il quale non lo voleva dare in dietro facendo tanti impedimenti, scuse, e bugie; io stesso ero obligato d'andar da lui per averlo, quel uomo è un gran bagiardo, egli m'ha

detto in faccia d'aver mandarti li 25 fiorini, che ha ricevuti dalle mie mani quatro mesi fa; ed egli si vantava in presenza mia più spesso d'aver fatti tanto bene, e che era sempre disposto, a farti venire a Vienna e sposarti; tu puoi figurarti, come, e cosa io pensava di te, ma esaminando quell' homo, a poco a poco conosco suo carrattere, e lo conosco sempre più: egli partirà domani per Polonia colla sua Principessa, ma non mi scapperà coi questi venti cinque fiorini. io mi trovo presentemente col tuo figlio solo in Eisenstadt, e restero qualche tempo per godere un pò dell' aria, e per avere un pò del riposo; tu riceverai colla mia, anche la lettera del tuo figlio, egli sta bene assai. e ti fa bacciar le mani per l'orologio; io resterò a Vienna fin al' ultimo di Settembre poi son intenzionato di fare un viaggio col tuo figlio, e forse forse d'andare un altra volta in Inghilterra per un anno; ma prima bisogna che si cangia il theatro di guerra, se nò io farò un altro giro, e forse forse a vederti a Napoli; mia moglie sta maggior parte male di salute, ed è sempre di medesimo cattivo umor, ma già io non mi curo di niente, finiranno una volta questi guai. del resto io mi consolo assai, che tu sei da una parte un poco consolata dalla tua cara sorella. Iddio ti benedica, e ti conserva in buona salute, io cercherò sempre a farti quel poco che potrò, ma adesso bisogna che tu abbi pazienza per qualche tempo, perchè io ho ancora altre nojose spese e posso dire, che io godo poco quasi niente della mia fatica, e vivo più per altri che per me stesso. prima della tua partenza per Napoli spero una risposta. io ti baccio, e sono tuo

sincerissimo

Giuseppe Haydn.«

(Adreſſe:) »Madame Loise Polzelli, Virtuosa di Musica in Bologna en Italie. Ferma in posta.«

Über ſonſtige beachtenswerte Ereigniſſe vor der Abreiſe Haydns nach Eiſenſtadt, wohin er ſeine beiden Schüler Beethoven und Polzelli mitnahm, liegen keine Daten vor; eine Notiz in Zinzendorfs Tagebuch[1] beſagt nur, daß Haydn am 12. März bei Lobkowitz in einem Hauskonzerte ſpielte. Um dieſe Zeit war Haydn —

[1] Vgl. über Zinzendorf und ſein Tagebuch Bd. II, S. 22.

sowohl in Wien als in Eisenstadt — mit einigen Instrumentalwerken beschäftigt, die er teils neu komponierte, teils redigierte: der Sinfonie in Es-dur (Ges.-Ausg. Verz. Nr. 99), die er im folgenden Jahre nach London mitgenommen und bei Salomon aufgeführt hat, ferner den 6 Apponyi-Quartetten, dann den schon früher entstandenen 6 Divertimenti für Blasinstrumente[1], anmutige spielfreudige Stücke, unter denen das eine in B-dur mit dem Chorale St. Antoni durch die von Johannes Brahms über den letzteren geschriebenen Orchester-Variationen bekannt geworden ist); ferner ein Andante (f-moll) mit Variationen für Klavier: »un piccolo divertimento scritto e composto per la Stimatissima Signora de Ployer di me Giuseppe Haydn 1793[2].«

Am 14. August des Jahres 1793 wurde der Kaufvertrag zwischen Haydn und dessen „Frau Ehewirthinn Anna" einerseits und dem bürgerl. Webermeister Herrn Ignaz Weißgram andererseits über das Haus Nr. 71 in der unteren Steingasse[3] in der Vorstadt Gumpendorf unterzeichnet. Damit hatten die langen Überlegungen und Unterhandlungen über diesen Hauskauf, den die liebevolle Gattin Haydns betrieben hatte, um sich einen Witwensitz zu sichern, ihren Abschluß gefunden. Daß das Häuschen nicht ihr Witwensitz werden sollte, sondern das Tuskulum, in dem unser Meister seine alten Tage, aller Sorgen und seines Hauskreuzes ledig, verbringen werde, sah damals noch keiner von beiden voraus. Nach dem „Erzbischöflichen Gewährbuche" war das vom Haydnschen Ehepaare um die Summe von 1370 Gulden (1200 Gulden Kaufschilling und 170 Gulden Leihkauf) erstandene Haus zwischen den Häusern des Paul Habsberger und des Georg Bossewius gelegen; es wies damals nur einen ebenerdigen Trakt auf, dem noch ein Stockwerk aufsetzen zu lassen sich Haydn sofort entschloß. Dieser Zubau und die sonst notwendigen Neuherrichtungen und Ausbesserungen verzögerten die Übersiedlung des Ehepaares Haydn in ihren neuerworbenen Besitz, den sie tatsächlich erst im Jahre 1796 in Benutzung nehmen konnten.

[1] Wie oben erwähnt, waren von der früheren Esterhazyschen Kapelle nur ein Teil der Bläser, „die Feldharmonie", in fürstlichen Diensten belassen worden, für die diese Divertimenti gewiß bestimmt waren.

[2] Autograph in der Nat.-Bibl. zu Wien; erschien später bei Artaria als op. 63 dedié a Mad. la Baronne de Braun.

[3] Jetzt Haydngasse Nr. 19.

Es ist anzunehmen, daß Haydn behufs Unterfertigung des Kaufvertrages nach Wien kam; daß er dann wieder nach Eisenstadt zurückfuhr, ist gleichfalls sehr plausibel. Wir hören hierauf nichts von ihm bis zu Weihnachten, zu welchem Zeitpunkte die Tonkünstler-Sozietät (am 22. und 23. Dezember) in ihrer diesjährigen Winter-Akademie von Haydn drei Sinfonien und zwei Chöre, einen mit deutschem und einen mit italienischem Text, aufführte. Dazu hieß es: „Die Sinfonien sowie der Chor mit dem deutschen Texte sind von Herrn Kapellmeister Haydn in England verfertigt worden, welcher auf Ersuchen der Gesellschaft und aus ergebenster Hochachtung für das verehrungswürdige Publikum die Leitung des Orchesters übernommen hat." Es kann sich also bei dem Chor mit dem deutschen Text nur um den Chor „Der Sturm" (»Hark the wild uproar«) handeln, der mit dem ins Deutsche übertragenen Text „Hört die Winde" gesungen wurde.

Inzwischen hatte Haydn mit Salomon die zweite Reise vereinbart. Von dem Inhalt der Vereinbarungen wissen wir nur das eine, daß Haydn sich verpflichtete, Salomon sechs neue Sinfonien für seine Konzerte zu liefern; die sonstigen Bedingungen des Kontraktes, insbesondere die finanziellen, sind nicht bekannt geworden. Fürst Anton machte diesmal Schwierigkeiten und wollte anfänglich seine Zustimmung zur abermaligen Reise seines Kapellmeisters nicht geben; schließlich setzte Haydn seinen Willen durch und verabschiedete sich von seinem Fürsten, um ihn nie wieder zu sehen: drei Tage nach Haydns Abreise starb Fürst Anton Esterhazy. Seinen Plan, Ludwig van Beethoven oder Pietro Polzelli, vielleicht beide, mit sich nach London zu nehmen, konnte Haydn aus unbekannten Gründen nicht zur Ausführung bringen. Er hatte aber noch die Freude, vor seinem Abschiede die ersten unter seiner Ägide entstandenen und ihm gewidmeten Kompositionen Beethovens, dessen Trios op. 1, zu hören, die ihm im Hause des Fürsten Lichnowski vorgeführt wurden. Daß er über sie ungünstig dachte, wie Beethoven glaubte, entsprang einem Mißverständnis[1]; Haydn fühlte darin den Atem einer neuen Zeit und war in Sorge, ob das Publikum sich dieser ungestümen Art — wie er sie zu verspüren glaubte — sofort anschließen werde. Daher riet er Beet-

[1] Vgl. Niemann-Thayer I., S. 186.

hoven, das dritte Trio in c-moll vorläufig nicht zu veröffentlichen. Daß seine Befürchtungen sich später als unbegründet erwiesen, hat den von Neid und Scheelsucht nicht angefressenen Meister gewiß selbst am meisten gefreut.

Kurz vor seiner Abreise am 10. Januar besuchte er noch eine Aufführung der Oper »La principessa d'Amalfi« von Weigl, der auch zu der großen Schar seiner Schützlinge gehörte. Ihm schrieb er nach der Vorstellung den bereits im ersten Bande (S. 266) veröffentlichten Brief.

Und wieder ein anderer seiner Jünger, Joseph Eybler, kündigt wenige Tage nachher, allerdings schon nach Haydns Abreise, am 5. Februar in der Wiener Zeitung sein Opus 1, drei Streichquartette an und fügt als Empfehlung hinzu: „sie hatten das Glück, dem so berühmten als allgemein beliebten Kapellmeister Haydn so zu gefallen, daß er die gefällige Einwilligung gab, ihm dies Werk zueignen zu dürfen, und noch ausdrücklich versicherte, dessen Verbreitung bestmöglichst befördern zu wollen." Dergestalt nach allen Seiten hin Gutes und Förderſames aussäend, konnte Meister Haydn ruhigen Herzens sich zur Abreise entschließen. van Swieten stellte, wie erzählt wird, den Reisewagen bei, und Haydn packte seine Koffer, diesmal nicht mehr voll Aufregung und Erwartung, sondern mit Beruhigung und Befriedigung.

Am Sonntag, den 19. Jänner 1794 trat Haydn seine zweite Reise nach England an und verließ in Begleitung seines treuen Dieners Elßler die alte Kaiserstadt an der Donau. Da Salomon sein erstes Konzert schon für den 3. Februar angekündigt hatte, hieß es die Reise möglichst zu beschleunigen. Bekannt ist die bei Griesinger (S. 47) erwähnte Anekdote, wonach in dem Städtchen Schärding an der österr.-bayrischen Grenze die Grenzbeamten sich mit der in Haydns Paß enthaltenen Standesangabe „Tonkünstler" nicht zurecht fanden. „Tonkünstler"? was ist darunter verstanden? fragten sich die beiden Leute, deren Betätigung damals wie heute ebenso lästig wie unnötig erscheint. „Na ein Hafner" (Töpfer = Thonkünstler) meinte einer. Und Haydn bekräftigte diese Deutung: „Allerdings, und dieser da (indem er auf Elßler hinwies) ist mein Geselle." Außer dieser von Griesinger mitgeteilten Episode ist noch eine andere von Dies nach Haydns Mitteilungen aufgezeichnete erhalten: Haydn war in Wiesbaden in einem Gasthofe

abgestiegen und wollte sich's eben bequem machen, als er im Nebenzimmer das rasch populär gewordene Andante aus der Paukenschlagsinfonie auf dem Klavier spielen hörte. Er war neugierig, den Interpreten seines Werkes kennen zu lernen, und fand zu seinem Erstaunen eine Gruppe preußischer Offiziere, die alle, als sich Haydn zu erkennen gab, es nicht glauben wollten, daß er, ein schon bejahrter Mann, der Komponist von so jugendfrischer Musik sein könne. Haydn holte als Beweis aus seinem Koffer den im Jahre 1787 empfangenen Brief des Königs von Preußen über die sechs diesem übersandten Quartette (vgl. Bd. II, 224) und verbrachte einen unerwartet angenehmen Abend mit den militärischen Schätzern seiner Muse. Weitere Angaben über die Reise fehlen. Nur soviel steht fest, daß Haydn am 4. Februar in London eintraf, einen Tag nach dem für das erste Konzert festgesetzten Datum. Nicht nur Meister Haydn hatte sich verspätet, sondern noch ein Künstler, den der rührige Salomon dem Londoner Publikum in seinem ersten Konzerte vorführen wollte: Der Bassist Ludwig Fischer, derselbe, für den Mozart den Osmin in der „Entführung" komponierte.

Als Wohnung Haydns bei seinem diesmaligen zweiten Londoner Aufenthalte wird das Haus Nr. 1 Bury Street, Ecke Kings-Street (Nr. 12), St. James[1] angegeben. Pohl meint, daß bei Auswahl dieser Wohnung Mrs. Schroeter, die nicht allzuweit davon ihr Heim besaß, die Hand im Spiele hatte; es ist aber hierfür kein Anhaltspunkt vorhanden, wie überhaupt die Beziehungen Haydns zu Mrs. Schroeter bei seinem zweiten Londoner Aufenthalt in Dunkel gehüllt sind. Die Programme der ersten drei Salomonkonzerte, die diesmal an Montagen, den Tagen, die früher die Professionals besetzt hatten, stattfanden, ausfindig zu machen, war weder dem unermüdlichen Pohl noch einem der späteren Forscher beschieden. Das Fehlen von vorhandenem archivalischen Material und die Spärlichkeit der Zeitungsstimmen über den zweiten Londoner Aufenthalt Haydns soll nicht etwa dazu verleiten, anzunehmen, daß Haydn an Ansehen oder Wertschätzung eingebüßt hatte. Aber die

[1] Die Angabe auf der Mrs. Bartolozzi gewidmeten Klaviersonate in C-dur »to be had of the Propietor 82 Wells Street« bezieht sich nicht auf Haydn, sondern wohl auf Bartolozzi, denn die Adresse des Verlegers Caulfield ist mit 35 Piccadilly angegeben.

große Sensation, die er bei seinem ersten Auftreten in London gewesen, war er nicht mehr; fehlte es ja auch diesmal an dem Wettbewerb mit den »professional concerts«, die 1793 ihre Tätigkeit eingestellt hatten. Salomon hatte mit seinen Konzerten die Oberhand behalten, und das Londoner Publikum nahm es als selbstverständlich hin, daß Haydn, der durch seine Mitwirkung den Aufschwung dieses jungen Unternehmens herbeigeführt hatte, nunmehr sich wieder aktiv daran beteiligte[1].

Wie groß die Wertschätzung Haydns auch bei seinem zweiten Aufenthalt in London gewesen, ergibt sich aus einem Briefe vom 25. März 1794 eines Londoner Korrespondenten im Weimarer Journal des Luxus und der Moden, wo es nach Ausbrüchen des Entzückens über Haydns Quartette heißt:

„Aber was würden Sie erst zu seinen neuen Symphonien sagen die er für dies Concert komponirt hat, und hier selbst am Fortepiano dirigirt! Es ist zum Bewundern, was für erhabne und originelle Gedanken dieser große Meister seinen Arbeiten einwebt. Sehr oft kommen Stellen vor, wo es nicht möglich ist sich bloß leidend zu verhalten; man wird zur Bewunderung hingerissen und applaudirt mit Hand und Mund. Vorzüglich ist dies der Fall bey den Franzosen, deren es hier so viele giebt, daß alle öffentliche Plätze davon voll sind. Diese sind wie Sie wissen von großer Sensibilität, und können ihre Transports nicht zurückhalten, so daß sie oft in schönen Stellen des sanften Adagios lauten Beyfall klatschen und dadurch die Wirkung unterbrechen. In jeder Symphonie von Haydn wird gewiß das Adagio oder Andante allemal auf das dringendste Verlangen wiederholt. Der gute Haydn, dessen persönliche Bekanntschaft mir sehr werth ist, verhält sich dabey immer sehr bescheiden. Er ist überhaupt ein herzensguter, offener, biederer Mann und von Allen geschätzt und geliebt."

Am deutlichsten aber geht die Schätzung Haydns wohl aus der kurzen und bündigen Kritik hervor, die The Oracle am 11. Februar 1794, dem Tage nach dem ersten Salomon-Konzert, brachte[2]:

[1] Daß die Engländer Haydn schon als den Ihrigen ansahen, ergibt sich aus der Einschaltung seines Namens im »Musical Directory for the year 1794«; dort steht: »Haydn Dr. Joseph Composer, Pia Forte, Prof. Con. (Professional Concerts), Oper, Sol. Con. (Salomon Concerts), Nr. 18 Gt. Pulteney Street, seine erste Londoner Adresse, nicht seine diesmalige.

[2] Abgedruckt in Musical Times 1909, 1. Dez., S. 773.

Salomon's Concert.
Opening-Night.

We must of necessity be brief. And after all it may be best, when the chef d'œuvre of the great Haydn is the subject. »Come then, expressive Silence, muse his praise«.

Viotti gave a concerto, simple and affecting, like his genius. Mara sang, c'est assez dire.

Gehen wir raſch die 12 Salomon-Konzerte des Jahres 1794 durch, und betrachten wir vor allem die Aufführungen Haydnſcher Werke darin; im 2. Konzert wurde ein neues Quartett, im 4. eine neue Sinfonie aufgeführt, welche beiden Werke im 5. und 6. wiederholt wurden, das 7. Konzert brachte ein neues Quartett, das im 8. Konzert wiederholt wurde, außerdem wurde zu Beginn der zweiten Abteilung jedesmal eine frühere Haydnſche Sinfonie geſpielt. Im 10., 11. und 12. Konzert wird die erſte und die zweite Abteilung mit einer Haydnſchen Sinfonie eröffnet. Daneben bringt das 10. Konzert ein neues Quintett für zwei Violinen, zwei Violen und Violoncello[1], welches im 11. wiederholt wurde; im 12. Konzert, Montag, den 12. Mai, war Haydn mit drei Sinfonien vertreten, unter ihnen die Militär-Sinfonie, die ihre Erſtaufführung in dem einige Tage vorher, Freitag, den 2. Mai, ſtattgefundenen Benefizekonzerte Haydns gefunden hatte. Das vollſtändige Programm dieſes Benefizekonzertes lautete nach Pohl:

Abteilung 1.

Große Sinfonie, M S.	Haydn
Arie, geſungen von Mr. Fiſcher	
Pianeforte-Concert, vorgetragen von Mr. Duſſek	Duſſek
Scena, geſungen von Miß Parke.	

Abteilung 2.

Große Sinfonie, M. S. (Militär-Sinfonie)	Haydn
Scena, geſungen von Mr. Fiſcher	
Violinconcert, geſpielt von Sig. Viotti	Viotti
Arie, vorgetragen von Miß Parke	
Finale	Haydn.

[1] Dieſes Quintett war aber wahrſcheinlich von Michael Haydn.

Den Mitwirkenden in seinem Benefizkonzerte gegenüber mußte sich Haydn natürlich durch Mitwirkung in ihren Veranstaltungen erkenntlich zeigen, und so sehen wir ihn in den Konzerten der Miß Parke, die Sängerin und Pianistin war, Viottis und des Bassisten Fischer als Komponisten wie als Ausübenden vertreten. Auch das Konzert, das die Schwestern Abrams im April gaben, hatte sich der Mitwirkung Haydns zu erfreuen. In all diesen Konzerten waren seine Sinfonien selbstverständlich Glanznummern des Programmes, Haydn war aber auch aktiv daran beteiligt, indem er, nicht bloß bei seinen eigenen Werken, am Flügel saß und die Aufführung leitete, während, wie schon erwähnt, an der Spitze des Orchesters ein zweiter Dirigent stand: der leader (Konzertmeister), als welcher in den meisten Fällen Salomon, einmal bei Miß Parke auch W. Cramer, der Rivale Salomons, fungierte.

Die Salomon-Konzerte waren nun vorüber — und zwar für immer, da ihr Begründer sie nicht mehr weiter fortführte, wie wir noch hören werden. Die Absicht, die Salomon-Konzerte aufzulassen, scheint damals noch nicht bestanden zu haben, sonst wäre Haydn schon im Sommer 1794 wieder nach Hause gereist; denn um diese Zeit erreichte ihn die Aufforderung des in Neapel als kaiserlicher Gesandter weilenden Fürsten Nikolaus (II.) Esterhazy, an den fürstlichen Hof zurückzukehren und sein Kapellmeisteramt wieder de facto auszuüben. Fürst Nikolaus II. geriet nach seinem gleichnamigen Großvater, war für Pracht und Prunk sehr eingenommen und wollte den ganzen fürstlichen Hofstaat, darunter auch die Kapelle, wieder so herstellen, wie er einstens zum Ruhm der Esterhazys bestanden hatte. Haydn sagte bereitwilligst zu, wiederzukommen; waren doch viele der Gründe, die ihn zu seinen Londoner Reisen bewogen hatten, inzwischen weggefallen. Nur bat er sich, unter Berufung auf seine Salomon gegenüber noch bestehenden Verpflichtungen, ein weiteres Jahr Urlaub aus. Für die soeben (Sommer 1794) zu Ende gegangene Saison bestanden allerdings keine künstlerischen Verpflichtungen Haydns mehr; um so mehr konnte er wieder sich und seinem Vergnügen leben und die Zeit bis zum Wiederbeginn der neuen Saison abermals zum Studium von Land und Leuten benützen. Die Freiheit, die Haydn jetzt wieder eine Zeitlang genießen konnte, äußert sich auch in häufigeren und ausführlicheren Tagebucheintragungen, die Zeugnis ablegen über Besich-

tigungen und Exkursionen, die der wißbegierige und für alles von Interesse erfüllte Meister unternahm[1]. So schreibt Haydn: „den 9ten Juli ging ich früh um 5 Uhr nach Portsmouth 72 meilen von London und kam an abends um 8 Uhr." Jetzt folgt eine sehr informierte kurze Beschreibung der Befestigungen in Portsmouth, eines erbeuteten französischen und eines großen englischen Linienschiffes. Auf der Reise nach Portsmouth hielt sich Haydn in Hampton Court auf und besichtigte das königliche Schloß, „welches sehr groß ist, und einen garten, gleich jenem in Estoras mit 3 Haupt-Allern". Voll freudigen Mitgefühls erfahren wir aus dem Tagebuch, daß es „in der Retour zu Faernham gut Diner gab". Am 15. Juli besuchte Haydn die Bank of England, ließ sich die Geldbestände zeigen und erklären, ebenso wie die papiernen Banknoten. Am 23. Juli beobachtete er ein großes Feuer auf einer Schiffsreede oberhalb der Londoner Brücke, und am 28. Juli besuchte er das Haymarket-Theater, wo er zwei englische (eigentlich schottische) Singspiele von Arnold: »The Mountaineers« und »Auld Robin Grey« hört. Er berichtet darüber:

„Spectas et tu Spectabere, eine Inschrift ober der Cortin im Haymarket-Theater. ich war den 29. July 794 allda, man machte eine National opera, NB. eine Piece in schottländischer Kleidung. die Männer waren in fleischfarbenen Beinkleidern, um die strümpfe weiß und rothe Bänder geflochten, ein kurzer, buntfarbiger, gestreifter Maurerschurz, Einen braunen Rock und Weste, über den Rock eine breite, große Fendrichs Sharp von eben der Gattung, wie der Schurz. eine schwarze mit bändern eingefaßte, schuhartige Kape, die weiber alle weiß v. Muselin, unterm Har mit buntfarbigen Bändern, um den Leib sehr breite, von eben der Gattung und so der Hut. Man macht allda eben so elends gezeug als in Sadlers Wally[2]. Ein kerl schrie eine Aria so firchterlich und mit so Extremen Grimassen, daß ich am ganzen Leib zu schwitzen anfieng, NB. er mußte die Aria wiederhollen. O che bestia?"

Aus dem Tagebuch erfahren wir auch die genauen Daten von Haydns Reise nach Bath, der entzückenden, ganz eigenartig ge-

[1] Pohl hatte das noch erhaltene Tagebuch seinerzeit nicht selbst zu Gesicht bekommen, weshalb sein „Haydn in London" diesfalls zu ergänzen und zu berichtigen ist.

[2] Sadlers Wally, eigentlich Sadlers Wells, war ein kleines, sehr fischiges Vorstadttheater in London.

bauten Bad-stadt in Somerset, unweit von Bristol. Bath, dessen Heilquellen schon den Römern bekannt waren, pflegte nebst kultiviertester Geselligkeit auch schon seit langem vorzugsweise die Musik. Zu jener Zeit war im Musikleben zu Bath Signor Rauzzini »the great man of the place«[1]. Venanzio Rauzzini[2], emeritierter Opernsänger (Kastrat!), hatte sich in Bath niedergelassen, wo er als Gesangslehrer, und zwar mit ausgezeichnetem Erfolge wirkte, außerdem sich als Komponist und als Konzertmanager betätigte. Die in London wirkenden Künstler machten gerne einen kurzen Abstecher nach Bath, um zu konzertieren. Das Publikum war dort musikbegeistert, und Rauzzini, von dem man auch manches lernen konnte, ließ sich das Wohlergehen der Besucher aus London angelegen sein. Er besaß in Bath zwei Häuser, eins mitten in der Stadt und das andere, als Sommersitz, am südöstlichen Ende der Stadt auf einer Anhöhe gelegen. In diesem letzteren — angeblich das heutige Woodbine Cottage — war Haydn Gast von Rauzzini. Haydn läßt sich in seinem Tagebuch über die Reise nach Bath und die anschließende nach Bristol folgendermaßen vernehmen:

„den 2ten August 794 gieng ich frueh um 5 uhr nach Bath mit Mr. Asher und Mr. Cimador, langte abends um 8 uhr hin. es sind von london 107 Meilen. Die Mail Coach macht diesen Weg zurück in 12 Stunden. ich wohnte bey H. Rauzzini, ein Musicus, so sehr berühmt ist, und zu seiner zeit einer der größten Sänger war, er lebt allda schon 19 Jahr, erhält sich durch die Subscriptions Concerte so im Winter gegeben werden — und giebt zugleich lectionen. er ist ein sehr guter Hospitaler Mann. sein Somer Hauß, allwo ich war, liegt in einer Anhöhe in einer sehr schönen Gegend, von welcher man die ganze Stadt übersehen kan. Bath ist eine der schönsten Städte in Europa, alle Häuser v. Stein gebaut. diese Steine werden aus den herumliegenden Bergen gebrochen, Sie sind sehr weich, so zwar, daß man Sie sehr leichter Mühe in alle Form schneiden kan, Sie sind sehr weiß und wie länger Sie aus der Erde seyen, desto härter werden Sie, die ganze Stadt liegt in einer anhöh, es sind derohalb sehr wenige kutschen, stat dessen sind eine Menge Tragsesseln, mit welchen man

[1] Vgl. auch über das Folgende: Musical Times 1909, S. 697 ff.
[2] Vgl. über ihn Pohl, Haydn in London, S. 272 ff.

ſich eine gute Strecke um 6 Pence kan bedienen laſſen nur ſchade, daß ſehr wenig in gerader linie gezogene gaſſen ſind; es ſind eine menge ſchöner Pläze, worin die vortrefflichſten Häuſer ſtehen, wohin man aber mit keinem wagen komen kan: man macht nun eine ganz neue, breite gaſſe.

Heute den 3ten beſah ich die Stadt und fand an der Hälfte des bergs ein gebau in form eines halben Mondes, ſo prächtig, was ich nie in London geſehen. dieſe Runde beläuft ſich auf 100 Klafter, und nach jeder Klafter iſt eine korinthiſche Säule. Das Gebäude hat 3 Stockwerk. Rings umher iſt das Pflaſter an den häuſern 10 fuß breit für die Bewohner So zu fuß gehen und a proportione iſt der fahrtweg mit einem Eiſernen Gatter umgeben, an welchen alsdan eine Teraß bey 50 klafter tief hinab ſucceſſive in der ſchönſten grüne hinab geht, beiderſeits ſind kleine wege um ſehr comod hinab zu komen. Alle Montag und Freytag abends werden alle Glocken Exerciert. Dan außer dieſen wird ſehr wenig geklingelt. Die Stadt iſt nicht volkreich und man ſieht im Somer ſehr wenige Menſchen den die Baadgäſte komen erſt anfangs Oktober und bleiben bis halben Februaro. Sie komen aber in ſehr großer Menge, ſo daß Ano 1791 25000 Perſonen allda waren. Alle Inhaber leben durch dieſen zulauf, außer welchen die Stadt ſehr arm ſeyn würde: es ſind ſehr wenige kaufleute und faſt gar kein Handl und iſt alles ſehr theuer. das Baad iſt von Natur ſehr warm, man badet und man trinkt das waſſer, allgemein iſt das letzte und man zahlt ſehr wenig, um ſich zu baaden koſtet es allezeit 3 ſchilling. ich machte allda bekantſchaft mit Miß Brown, eine liebenswürdige Perſohn und beſter Conduit, gute Clavier ſpielerin, die Mutter ein ſehr ſchönes Weib. die Stadt bauet nun einen ſehr herlichen Saal für die baadgäſte.

den 6ten gieng ich von Bath nach Priſtol 11 Meilen zu Mr. Hamilton. die ſtadt iſt ſehr groß und auch die Helfte derſelben in die anhöhe gebaut Mitten durch die ſtadt läuft der Fluß, in welchem viele hundert Kauffahrthey ſchiffe liegen. der Handel iſt ſehr groß, weil man in etwelchen Stunden in der offenen See ſeyn kan, die ſtadt iſt auch ſehr volkreich, ſonſt aber etwas ſchmutzig, ſehr enge gaſſen, es wird ſehr viel gebauet, beſonders in der anhöhe, allwo man die ſchönſten Ausſichten überſehen kan, die gotteshäuſer, deren ſehr viele ſind, ſind alle in alt gottiſchen

geſchmack, ſo auch zu Bath. ich ſahe in Bath einen wagen in form zweyer Soffa für 4 Perſohnen, NB beiderſeits 2 Perſohnen ſo mit dem Rücken gegen einander ſitzen. das drink und badewaſſer iſt beſonders für Lahme und Rheomatiſche zuſtände und zu Briſtol für Hectic und lungenſüchtige. das waſſer in Briſtol, ſo getrunken wird, iſt ſehr angenehm und ſüß. im Somer ſind die gäſte in Briſtol, im winter zu Bath.

die Reiſe dahin und zurück koſtete mich 75 wiener gulden."

Dazu wäre noch folgendes zu bemerken: Pohl nennt als Begleiter Haydns nach Bath den Dr. Charles Burney. Aber weder in Haydns Tagebuch, noch in »The Bath Herald and Register« iſt damals Dr. Burney erwähnt. Letzteres Blatt nennt in ſeiner Nummer vom 9. Auguſt 1794 unter den tags zuvor angekommenen zwar Mr. Haydn, Burneys Name fehlt jedoch. Nach der Nennung von Haydns Namen bricht das Blatt in folgenden Panegyrikus aus: »*O had I Jubal's Lyre says a correspondent, I would sweep the strings, Till Echo Tired with repeating — Haydn treads upon Bathonian ground! And had this place, previous to his arrival, been the seat of discord, it must now be lulled into Peace by the God Harmony — while every Individual who hath Music in his Soul must exclaim with enthusiasm*

»*Erit mihi magnus Apollo.*«

In Bath, bei Rauzzini, war es auch, wo Haydn den Kanon »Turk was a faithful dog and not a man« für vier Stimmen ſchrieb; er galt dem toten Lieblingshunde Rauzzinis, den dieſer ſchmerzlichſt betrauerte, und zu deſſen Gedenken er in ſeinem Garten ein ſteinernes Denkmal hatte ſetzen laſſen. Nach der Abreiſe Haydns veröffentlichte »The Bath Herald and Register« ein franzöſiſches Huldigungsgedicht eines franzöſiſchen Emigranten, deren viele ſich in Bath und Umgebung niedergelaſſen hatten, das folgendermaßen lautete:

De l'immortalité Haydn, reçois la couronne,
Tu ravis tous les coeurs, et le mien te je donne:
Il devoit cet hommage a tes divins talents,
Que l'univers entier te rend depuis longtems.
O toi dont l'amitié a mon coeur nécessaire,
Me devient Rauzzini, si douce et salutaire!
Apollon des nos jours, comme lui Dieu de Chant

Reçois ici le prix de ton goût ravissant;
Ta voix et tes talents, de ce siècle la gloire,
Sont à jamais gravés au temple de memoire.
Par leur Admirateur.

Von Bath zurückgekehrt, besuchte er einige Zeit nachher, am 26. August, Sir Charles Rich, einen Violoncell spielenden Dilettanten in Waverley, Grafschaft Surrey, und nahm die Ruinen der einstens dort bestandenen Abtei in Augenschein. Als guter Katholik schreibt er in sein Tagebuch: „Ich muß gestehn, daß, so oft ich diese schöne Wildniß betrachtete, mein Herz beklemmt wurde, wenn ich daran dachte, daß alles dies einst unter meiner Religion stand." Erwähnen wir noch Ausflüge nach Cowes, nach Southampton, nach Wincheſter, ferner nach der Insel Wight, welche Ausflüge Haydn kurz in seinem Tagebuche festhält; weiter eine Exkursion, die Haydn mit dem Komponisten William Shield nach Taplow unternimmt, über welche Reise sich Shield ganz entzückt äußerte[1], endlich einen Ausflug, den Haydn mit Lord Abingdon nach Preston zu Lord Aston machte. Lord Aston — „Er und seine Gemahlin lieben die Musik", sagt Haydns Tagebuch — wohnte nicht in Preston, der großen Stadt in Lancashire, wie in Groves Dictionary steht, sondern in Preston bei Hitchin, in Hertfordshire[2]. Von Shield rührte die Vertonung eines Trauergesanges, der im fünften Akt von Shakespeares „Hamlet" im Covent-Garden-Theater gesungen wurde, her; Haydn wohnte einer Aufführung dieses Werkes am 13. Oktober bei, wobei nach „Hamlet" noch die Pantomime »Harlequin and Faustus« vorgeführt wurde. Die Zeitung »The Oracle« nennt Haydn unter den Besuchern und konstatiert seine Anwesenheit in einer Proszeniumloge. Shield hatte auch zum Teil die Musik einer Spektakel-Pantomime „Herkules und Omphale" komponiert, die im Laufe des Monates November im Covent-Garden-Theater aufgeführt wurde; die nicht von Shield herrührenden Teile waren aus Haydnschen Werken zusammengesetzt. Lord Abingdon, der, nach Haydns Tagebuch zu schließen, damals viel mit ihm verkehrte und ihn auch zu mancherlei Kompositionen anregte, suchte Haydn dazu zu bewegen, ein Oratorium zu schreiben,

[1] Vgl. Shield, Introduction of Harmony, und Schölcher, Life of Händel, S. 269.
[2] Vgl. Musical Times 1909, S. 774.

ein Wunſch, den auch Salomon wiederholt geäußert hatte; Abingdon lenkte die Aufmerkſamkeit Haydns auf die Überſetzung von Seldons »Mare Clausum«, die Nedham angefertigt hatte. Dieſer Text war unter dem Titel »Invocation of Neptun« von drei anderen Komponiſten ſchon vorher zur Grundlage von Chorkompoſitionen gemacht worden: von F. H. Graef aus Augsburg, der ſein Stück 1785 in London komponierte und aufführte, dann von J. C. Fiſcher und von Pleyel. Dieſe Vorgängerſchaft und die geringe Vertrautheit mit dem Engliſchen ließen keine beſondere Begeiſterung für die ihm zugemutete Aufgabe bei Haydn aufkommen, und er brachte es nur zu einer Arie für Baß (Nor can I think my suit is vain) mit anſchließendem Chor (Thy great endeavours).

Die Schilderung der Ereigniſſe des Jahres 1794 ſoll mit einer Anekdote geſchloſſen werden, die Dies nach den Mitteilungen Haydns wiedergibt, und die auch Pohl in den Schluß des Jahres verlegt. „Haydn hatte mir ſchon bey frühern Beſuchen einen Vorfall erzählt, der hier einen ſchicklichen Platz findet. Er ſtand in London in genauer Bekanntſchaft mit einem deutſchen Muſikliebhaber, der ſich auf der Geige eine an Virtuoſität gränzende Fertigkeit erworben, aber die übliche Gewohnheit hatte, ſich immer in den höchſten Tönen, in der Nähe des Steges zu verſteigen. Haydn nahm ſich vor, einen Verſuch zu machen, ob es nicht möglich wäre, dem Dilettanten ſeine Gewohnheit zu verleiden und ihm Gefühl für ein ſolides Spiel beyzubringen.

Der Dilettant beſuchte oft eine Demoiſelle J . . . . .[1], die mit großer Fertigkeit das Pianoforte ſpielte, wozu er gewöhnlich akkompagnierte. Haydn ſchrieb ganz in der Stille eine Sonate für das Pianoforte mit Begleitung einer Violine, betitelte die Sonate Jakobs Traum, und ließ ſie verſiegelt, ohne Nahmensunterſchrift durch ſichere Hände der Demoiſelle J . . . . . überliefern, die auch nicht weilte, die, dem Anſchein nach leichte Sonate, in Geſellſchaft des Dilettanten zu probieren. Was Haydn vorhergeſehen hatte, traf richtig ein; der Dilettant blieb immer in den höchſten Tönen, wo die Paſſagen überhäuft waren, ſtecken, und ſobald Demoiſelle J . . . . . dem Gedanken auf die Spur kam, daß der unbekannte Verfaſſer die Himmelsleiter, die Jakob im Traum ſah, habe vorſtellen wollen, und ſie dann bemerkte, wie der Dilettant auf dieſer

[1] Janſen?

Leiter bald ſchwerfällig, unſicher, ſtolpernd, bald taumelnd, hüpfend auf und abſtieg; ſo ſchien ihr die Sache ſo kurzweilig, daß ſie das Lachen nicht verbergen konnte, während der Dilettant auf den unbekannten Compoſitor ſchimpfte, und dreiſt behauptete, derſelbe wiſſe nicht für die Violine zu ſetzen.

Nach fünf oder ſechs Monaten entdeckte es ſich erſt, daß die Sonate Haydn zum Author habe, der nun dafür von der Demoiſelle J . . . . . ein Geſchenk erhielt."

Die ſtändige Verbindung Haydns mit Salomon, künſtleriſcher wie geſchäftlicher Art, wurde um die Wende dieſes Jahres gelockert, ja eigentlich ganz gelöſt. Salomon kündigte in den erſten Januartagen des Jahres 1795 an, daß er ſeine Konzerte nicht mehr fortſetzen werde, und gibt als Grund an, daß er bei den unruhigen Zeiten, von denen der Kontinent gegenwärtig heimgeſucht werde, nicht in der Lage geweſen ſei, ſich hervorragende Sänger zu verſchaffen. Das iſt natürlich nur eine Ausrede geweſen: wenn auch bei dem Neuigkeitshunger des Londoner Publikums ſich die Zugkraft der vorzüglichſten Künſtler bald abſchwächte, gab es doch noch immer genug Attraktionen in London, und das Engagement von neuen Kräften wäre auch möglich geweſen, denn es waren noch hinlänglich Reiſewege frei. Vielleicht aber fürchtete Salomon, der ein ganz tüchtiger Geſchäftsmann war, daß ihm der urſprüngliche Erfolg nicht treu bleiben und er einen finanziellen Mißerfolg erleiden werde; kannte er doch das ſenſationslüſterne Londoner Publikum, das immer etwas Neues haben wollte. Er überließ daher alle ſeine Anſprüche auf die Mitarbeit Haydns, die nur mehr moraliſcher Natur waren, dem neuen Unternehmen der Opera concerts, ließ ſich ſelbſt dort als Soliſten engagieren und gründete außerdem eine Unterrichtsanſtalt, die National School of music, jedoch ohne die Mitwirkung Haydns, dem er aber für ſeine bisherige Tätigkeit öffentlich dankte. Die erwähnten Opera concerts, die im großen neuen Konzertſaal von Kings Theatre alle 14 Tage ſtattfanden, waren wirklich das, was wir heutzutage amerikaniſch nennen würden. Der Eigentümer des Theaters hatte Viotti als künſtleriſchen Leiter der Konzerte gewonnen; an der Spitze eines 60 Mann ſtarken Orcheſters, als ſtändiges Orcheſter für damalige Begriffe enorm groß zu nennen, ſtanden Haydn und Federici als conductors, Cramer als

leader. Haydn, Martini, Bianchi, Clementi waren als Komponisten, eine Reihe hervorragender Sänger und Sängerinnen und ebenso ausgezeichneter Instrumentalkünstler als ständige Solisten verpflichtet. Die glänzende Liste der Ausführenden, dazu noch der Umstand, daß die Professional concerts und die Salomon-Konzerte in Wegfall gekommen waren, verhalfen den Opernkonzerten zu einem durchschlagenden Erfolg, und aus den ursprünglich beabsichtigten neun Konzerten wurden elf. Auch diesem Konzertunternehmen, das im folgenden Jahre unter der Bezeichnung »Academy of music« fortgeführt wurde, war kein langes Dasein beschieden; zwei Jahre darauf hörten die so erfolgreich begonnenen Konzerte wieder auf. Haydn war in den meisten dieser Konzerte mit irgendeiner Komposition vertreten; in einigen brachte er ganz neue Sinfonien zum Vortrag. Genaueres über die Programme dieser Konzerte, speziell des fünften bis elften ist nicht zu erfahren gewesen; aber jedenfalls sind die drei letzten seiner englischen Sinfonien, die in B-dur (Ges.-Ausg. Nr. 102), die in Es-dur (mit dem Paukenwirbel) und die in D-dur (Ges.-Ausg. Nr. 104), »the 12th which I have composed in England«, wie es auf dem Autograph heißt, für diese Opera concerts komponiert worden.

Diese D-dur-Sinfonie, seine letzte englische, führt Haydn in seinem am 4. November 1795 stattgehabten letzten Benefiz-Konzert in London auf. Er schreibt über das Konzert in sein Tagebuch: „Der Saal war voll auserlesener Gesellschaft. Die ganze Gesellschaft war äußerst vergnügt und auch ich. Ich nahm diesen Abend eintausend Gulden ein. So etwas kann man nur in England machen!" (Wie vorschnell dieses Urteil Haydns war, ersieht man daraus, daß bei der Erstaufführung der „Schöpfung" in Wien die Einnahmen über viertausend Gulden ausmachten.) Das Konzert wurde mit dem ersten Satz der Militär-Sinfonie eröffnet, dem ein Gesangsvortrag des Sig. Rovedino folgt; ferner spielte der Oboist Ferlendis, der hierbei sein Debut in London feierte, ein Oboe-Konzert eigener Komposition, dann sangen Madame Merichelli und Sig. Morelli ein Duett von Haydn, und den Schluß der ersten Abteilung bildete die Erstaufführung der Sinfonie in D-dur von Haydn, der letzten der in England komponierten. Die zweite Abteilung wurde mit dem 2. 3. und 4. Satz der Militärsinfonie eröffnet, dann sang Mad. Morichelli,

Viotti spielte ein eigenes Violinkonzert, hierauf sang Mad. Banti eine »Scena nuova« (es war die Arie »Non partir bell' idol mio« mit vorangehendem Rezitativ »Berenice che fai«). Ein »Finale« beschloß das erfolgreiche Konzert. Von den Mitwirkenden war Haydn nicht durchweg begeistert; über die Banti schrieb er in sein Tagebuch: »she sang very scanty«, über Ferlendis, für den seinerzeit Mozart ein Oboekonzert geschrieben hatte: „blast mittelmäßig."

Die nur alle 14 Tage stattfindenden Opera concerts füllten begreiflicherweise Haydns Zeit nicht aus, und es gab dazwischen eine Menge von Veranstaltungen, an denen Haydn als Ausführender oder Aufgeführter beteiligt war. Auch einige Veranstaltungen, denen Haydn nur als Zuhörer beiwohnte, mögen hier nach den Tagebuchnotizen des Meisters registriert werden, weil es von Interesse sein mag, sein kurzes, aber treffsicheres Urteil über die Begebenheiten zu lesen. Er schreibt unter anderem: „Esse quam vedere. Den 24ten Merz 1795 gab Mara da Sie aus Bath zurück kam — ein Benefice Melod in Hanovers Room. Sie hatte aber nicht mehr den 60 persohnen. man sagte, daß Sie niemals besser sang, als damahls. Janiowich dirigirte. Mr. Clementi saß am Klavier, machte seine große neue Sinfonie ohne beyfall. nach geendigtem Concert gab Madam Mara im nebenzimmer ein Soupe. nach 12 Uhr kommt der Mr. Mara ganz dreist zur thüre trat vor, und begehrte ein glas wein. Da Madam Mara die Raserey Ihres Manes wohl einsah, welche da entstehen konte, wendete sie sich an Ihren Advocaten, so eben am Tische war und welcher sagte zu Mr. Mara: Sie wissen unsere Gesetze. Sie werden die Güte haben, augenblicklich dieß zimmer zu quittieren ansonst Sie morgen 200 Pfund zu bezahlen haben. der arme verließ die Gesellschaft. Madam Mara, sein weib, fuhr den andern tag mit Ihrem Cicisbeo nach Bath, allein Ihr Eigensin, denke ich, macht Sie verächtlich bey der ganzen Nation: Mr. Florio. Weiters den 28ten Merz 795 sah ich die opera Acis und Galathea von Bianchi. Die Music ist sehr reich an Blaß Instrumenten und ich däucht, daß wen es weniger wäre, man die Haupt Melodie besser verstehen würde. die Oper ist zu lang. besonders da Banti allein dieselbe souteniren muß; der Brida ein guter jung mit einer schönen Stime, aber sehr

wenig Muſicaliſch, und Rovedino und der gute Draghetti — und die Elende 2te Dona Aradini und hatten auch nicht den mindeſten Beyfall. das Orcheſter iſt dieſes Jahr reicher an Perſonal, aber eben ſo Mechaniſch und ſchlecht plaſſirt als es vorher war, indiscret im Accompagnament, kurtz, es war das 3te mahl, da dieſe Opera aufgeführt wurde und alles war unzufrieden."

Dann heißt es: „den 10ten war ich in Coventgarden-Theater — eines der großen Spectacul zu ſehen Windſor Caſtle, die Muſic von Salomon ganz paſſable. — die Decoration — Kleidung, — Veränderungen — manche der Strophen ſind übertrieben. alle die Götter von Himel und der Hölle und alles was lebt auf der Erde, findet ſich dabey ein." Hinzu mögen noch ein paar Bemerkungen eingeſtreut werden. Die Ouvertüre zu dieſem Ausſtattungsſtück war von Haydn, der in ſeinem Tagebuch aber nicht darüber ſpricht. Haydn hat ſie dann ſpäter ſeiner Oper »L'anima del filosofo« (»Orfeo«) vorangeſetzt. Am ſelben Abend, 10. April, war Haydn auch beim Prinzen von Wales geladen, um Muſik zu machen, wie er in ſeinem Tagebuch ebenfalls notiert, vielleicht iſt eines der beiden Daten irrig angegeben.

Am 30. April war Konzert des »New Musical Fund«, und von Haydn wurde eine neue Sinfonie, von ihm ſelbſt am Klavier dirigiert, aufgeführt. Am nächſten Tage gab Cramer im Opernſaal ein Konzert, in welchem eine Manuſkript-Sinfonie von Haydn aufgeführt wurde. Wenn alle in dieſen Konzerten als Manuſkript-Sinfonien oder neu angekündigten Sinfonien wirklich neukomponiert geweſen wären, müßte Haydn nicht 12, ſondern dreimal ſo viel Sinfonien in London komponiert haben; es waren eben nur alles frühere, in London vielleicht noch nicht aufgeführte Werke. Am 29. Mai wirkt Haydn im Konzert der Madame Duſſek, der Sängerin und Harfenſpielerin, mit; es wurden zwei ſeiner Sinfonien unter ſeiner Leitung aufgeführt.

Bemerkenswert iſt vor allem das ganz beſondere Intereſſe, das der Hof an ihm nahm; ſowohl der König und die Königin, wie die königlichen Prinzen, der Prinz von Wales und der Herzog von York, luden Haydn wiederholt zu ihren Privatkonzerten, um ſich an ſeiner Muſik zu erfreuen. So hören wir, daß Herzog und Herzogin von York am 1. Februar einen großen Empfang in ihrem Palais York Houſe, Piccadilly, veranſtalteten, bei welchem nur Kom-

poſitionen Haydns aufgeführt wurden. Zwei Tage darauf veranſtaltete wieder der Prinz von Wales in ſeinem Palais, dem Carlton Houſe, eine Soiree, bei welcher mit Ausnahme eines Viottiſchen Violinkonzertes abermals nur Haydnſche Kompoſitionen geſpielt wurden.

Der Prinz von Wales, der nicht bloß Intereſſe, ſondern auch Begabung für Muſik hatte, zog Haydn von nun an ſehr häufig für ſeine Hausmuſiken heran. Und da der Prinz trotz ſeiner zügelloſen Lebensweiſe ein einnehmender Menſch geweſen zu ſein ſcheint, verſtand ſich Haydn mit ihm ſehr gut. Er notiert ſich in ſeinem Tagebuch das Punſchrezept des Prinzen, das hier zu Nutz und Frommen anderer Punſchliebhaber abgedruckt ſein möge: „1 Butl Champagne, 1 Butl Borgogne, 1 Butl Rum, 10 Citronen, 2 Pomeranzen, 1½ Zucker.“ Weiter regiſtriert er: „Madame Fizherbert wurde im Monath Juli 794 von Pr. Wallis geſchieden. Sie erhielt jährlich 6000 ℔.“ Dann ein damals kurſierendes Witzwort: „Die Einfahrt zur Jerſey oder: die Eheſcheidung nach der Mode: Trip to Jersey, or — divorce a la mode. Jerſey iſt der nahme der neuen Maitresse of Prince of Wallis ſo ſagt man relata refero.“ Und dann: „den 8. April 795 war die Vermählung des Prince of wallis mit der Princess of Braunswik.“ Die Ehe des Prinzen v. Wales, des nachmaligen Königs Georg IV., war von ſeiten des Prinzen nichts weniger als eine Neigungsheirat. Er löſte ſeine unterſchiedlichen, wie man ſieht, ganz öffentlichen Liaiſons nur gegen die Zuſage, daß ſeine enormen Schulden, welche bereits den Betrag von 600000 Pfd. Sterling erheblich überſchritten, nach der Heirat gezahlt werden würden, und gab auch dann noch nicht ſehr bereitwillig ſein Jawort. Die Vermählung des Prinzen mit der Prinzeſſin Caroline Amalia Eliſabeth von Braunſchweig fand alſo am 8. April, und zwar in der Kapelle von St. James Palace mit reichem Gepränge und unter großer muſikaliſcher Aſſiſtenz ſtatt. Die Frage der muſikaliſchen Leitung, die, wie wir oben erfuhren, ſchon Monate vorher die Gemüter der Beteiligten erhitzte, wurde im Sinne des Haydnſchen Vorſchlages gelöſt. Am 11. April war in Carlton House ſchon eine Musical Party, bei welcher die Prinzeſſin ſich ſelbſt als Pianiſtin betätigte; Haydn vermerkt in ſeinem Tagebuch: „Es wurde eine alte Sinfonie von mir gegeben, welche ich

am Clavier accompagnierte, nachher ein Quartett; hierauf mußte ich deutsche und englische Lieder singen. Die Prinzessin sang auch mit mir; sie spielte ein Concert auf dem Pianoforte ziemlich gut.“ Auch in den folgenden Wochen mußte Haydn oft beim Prinzen musizieren und die Konzerte dirigieren, die nach dem prinzlichen Mahle stattfanden; im ganzen sollen es 26 gewesen sein. Die Vergeßlichkeit des Prinzen ging so weit, daß er nicht bloß häufig des manchmal stundenlang harrenden Orchesters vergaß, sondern auch der Bezahlung des Honorars. Haydn schickte auf Anraten seiner Freunde von Wien aus eine Rechnung über 100 Guineen ein, die mit den übrigen Schulden des Prinzen bezahlt wurden. Das Königspaar war zwar nicht viel freigebiger, kargte dagegen nicht mit der Anerkennung und Schätzung für den Künstler und Menschen. Lassen wir hierüber Griesinger sprechen: „Er mußte sich einigemal bey der Königin hören lassen, die ihn mit dem Manuscripte eines deutschen Oratoriums von Händel, der Erlöser am Kreuze betitelt[1], beschenkte, das einzige, welches er in dieser Sprache komponiert hatte. Eines Abends, als Haydn der Königin lange auf dem Fortepiano vorgespielt hatte, sagte der König, der immer deutsch redete, er wisse, daß Haydn sonst ein guter Sänger gewesen sey, und er möchte doch einige deutsche Lieder von ihm hören. Haydn zeigte auf ein Gelenk seines kleinen Fingers, und sagte: ‚Ew. Majestät, meine Stimme ist jetzt nur noch so groß.‘ Der König lachte, und nun sang Haydn sein Lied: ‚ich bin der verliebteste.‘

Der König und die Königin wünschten ihn an England zu fesseln. ‚Ich räume Ihnen des Sommers eine Wohnung in Windsor ein‘, sagte die Königin, ‚und dann‘, setzte sie schalkhaft gegen den König schielend hinzu, ‚machen wir zuweilen tête a tête Musik.‘ ‚O! auf Haydn eifre ich nicht‘, versetzte der König, ‚der ist ein guter ehrlicher deutscher Mann.‘ ‚Diesen Ruf zu behaupten‘, antwortete Haydn, ‚ist mein größter Stolz.‘ Auf wiederholtes Zureden, in England zu bleiben, führte Haydn an, daß er aus Dankbarkeit an das Haus seines Fürsten gebunden sey, und daß er sich auch nicht auf immer von seinem Vaterlande,

[1] Händel schrieb dies Oratorium, das einzige von ihm auf einen deutschen Text, in Hamburg. Der Text ist von Brockes. Die Breitkopf & Härtelsche Musikhandlung besitzt es.

noch von seiner Frau trennen könne. Der König erbot sich, letztere kommen zu lassen. ‚Die fährt nicht über die Donau, noch weniger über das Meer', versetzte Haydn. Er blieb unbeweglich, und er glaubte, daß er deswegen nie vom König beschenkt worden sey. In sein Benefizkonzert kam von der königlichen Familie nur die Herzogin von York, und sie schickte ihm 50 Guineen. Er wurde einigemale sehr gütig von Ihr aufgenommen, denn sie wußte, daß ihr Vater, der König von Preußen, auf Haydn viel halte."

Bei der festen Absicht Haydns, nach Wien, und zwar bald, zurückzukehren, blieb es. Wir wissen zwar nicht, wie und warum er die Monate Juni und Juli noch in London zubrachte, denn die Saison war vorüber, und bestimmte Konzertverpflichtungen lagen nicht vor; Mitteilungen irgendwelcher Art über diesen Zeitraum fehlen. Daß das plötzliche Versiegen aller Nachrichten über ihn auf die Verstimmung des Hofes zurückzuführen ist, wäre immerhin möglich. Jedenfalls war der zweite Abschied von London stiller als der erste.

Griesinger hatte sich aus Haydns Tagebuch das Verzeichnis der Werke abgeschrieben, die Haydn für England komponiert hatte, mit der hinzugefügten Blattzahl der Manuskripte, nämlich:

Opera seria l'Orpheo	110	Blätter
Sechs Symphonieen	124	„
Eine concertante Symphonie	30	„
Chor: der Sturm	20	„
Drey Symphonieen	72	„
Eine Arie für Davide	12	„
Gesänge für Gallini	6	„
Sechs Quatuor	48	„
Drey Sonaten für Broderiep	18	„
Drey Sonaten für Preston	18	„
Zwey Sonaten für Miß Janson	10	„
Eine Sonate in F minor	3	„
Eine in g	5	„
Der Traum	3	„
Dr. Harringtons Compliment	2	„
Sechs Englische Lieder	8	„
Hundert Schottische Lieder	50	„
Funfzig dergleichen (für Nepire)	25	„
Zwey Divertimenti für die Flöte	10	„

Drey Symphonieen	72	Blätter
Vier Gesänge für Thallersal	6	„
Zwey Märsche	2	„
Eine Arie für Miß Poole	5	„
God save the King	2	„
Eine Arie mit vollem Orchester	3	„
Aufruf an Neptun	3	„
Die zehn Gebote Gottes	6	„
Marsch für den Prinzen von Wallis	2	„
Zwey Divertimenti mit verschiedenen Stimmen	12	„
Vier und zwanzig Menuets und Deutsche	12	„
Zwölf Balladen für Lord Avingdon	12	„
Verschiedene Gesänge	29	„
Canons	2	„
Ein Lied mit vollem Orchester	2	„
Für Lord Avingdon	2	„
Vier Contratänze	2	„
Sechs Lieder	2	„
Ouvertüre für Coventgarden	6	„
Arie für die Banti	11	„
Vier Schottische Lieder	2	„
Zwey Lieder	1	„
Zwey Contratänze	1	„
Summa	768	Blätter

Dieses Verzeichnis erfordert einige Erklärungen: „Der Traum" bedeutet entweder die Sonate für Klavier und Violine, betitelt »Jacobs dream« (siehe früher S. 84), oder vielleicht das Lied »The Spirits song«; von den zwei Märschen ist einer für die Royal Society of Musicians geschrieben und noch dort im Autograph befindlich, der einzeln genannte für die Bläserkapelle des Prinzen von Wales; die zwölf Balladen für Lord Abingdon hatten eigentlich den Titel: »Twelve Sentimental Catches and Glees for Three Voices Melodized by the Right Honble The Earl of Abingdon, The Accompaniments for the Harp or Piano-Forte by the Celebrated Dr. Haydn Being a Gift of his Lordship to Mr. Monzani For his Benefit« (Monzani war Flötist). Die Ouvertüre für Coventgarden war die zu Salomons »Windsor Castle«, die Haydn

dann für ſeine Oper »L'anima del filosofo« verwendete. Zu den vier Geſängen für Tatterſall (nicht Tallerſall) iſt folgendes zu erzählen: Ein engliſcher Geiſtlicher, Rev. William Dechair Tatterſall, gab im Jahre 1794 eine Sammlung dreiſtimmiger Pſalmenkompoſitionen unter dem Titel »Improved Psalmody« heraus. Darunter waren ſechs von Haydn komponierte, und zwar zwei ſehr ausgedehnte, vier etwas kürzere; die Texte waren aus Merricks metriſcher Übertragung der Pſalmen genommen. Im Vorwort zu dieſer »Improved Psalmody« äußert ſich Tatterſall über ſeine Mitarbeiter folgendermaßen: »Dr. Haydn (who may be looked upon as naturalized in this country, from having taken his degree at one of our Universities, and who may be justly esteemed the most celebrated composer of the present day); Dr. Arnold, Mr. John Stafford Smith, and Mr. Atterbury, having allowed me the honour of reckoning them in the number of my respectable coadjutors etc.« Haydn wurde ſpäter von Tatterſall mit einem ſilbernen Becher beſchenkt, auf dem eingraviert ſtand: *Dr. Haydn, Dr. Arnold, Mr. John Stafford Smith, and Mr. Atterbury declared their readiness to co-operate with Dr. Cooke, Dr. Hayes, Dr. Dupuis, Dr. Parsons, Mr. Callcott, the Rev. Osborne Wright, Mr. Webbe, Mr. Shield and Mr. Stevens in their exertions towards perfecting a work for the improvement of Parochial Psalmody: as a small token of esteem, for his abilites and of gratitude for his services, this piece of plate is presented to Dr. Haydn by W. D. Tattersall.*

Er erhielt außer dieſem Ehrengeſchenk noch zahlreiche andere, darunter von Clementi einen Becher aus Kokosnußſchale mit reicher Silberarbeit und von irgendjemand anderem einen Papagei aus dem Geſchlechte der gelehrigen Jakos. Dieſer Papagei ſoll ſpäter in Wien die Worte „Komm Haydn Papa" ſprechen gelernt und auch den Anfang des „Gott erhalte" geſungen haben.

Die Summe, die Haydn bei ſeinen beiden Londoner Aufenthalten vereinnahmt hatte, wird mit 24000 Gulden angegeben, wovon die Koſten ſeiner Reiſen und ſeiner beiden Aufenthalte im Betrage von 9000 Gulden abzuziehen wären, ſo daß ihm noch ein anſehnlicher Betrag verblieb.

Haydn hatte London zum zweitenmal am 15. Auguſt 1795 verlaſſen. Die Reiſe ging diesmal — wohl wegen der Franzoſen

not — nicht den Rhein entlang, sondern zunächst nach Hamburg. Haydn hatte die Absicht, Carl Philipp Emanuel Bach, den von ihm so sehr verehrten Meister, dem so vieles zu verdanken er zugestand, persönlich kennen zu lernen. Er hatte keine Ahnung davon, daß C. Ph. E. Bach schon mehrere Jahre vorher, am 14. September 1788, gestorben war. Auch dessen Witwe, Johanna Marie geb. Dannemann, war kurz vor Haydns Ankunft, am 20. Juli 1795, aus dem Leben geschieden, und nur die Tochter, Anna Caroline Philippine, fand Haydn in dem Hause vor; sie mag dem Besucher wohl bereitwilligst Einsicht in die nachgelassenen Werke ihres Vaters gewährt haben. In den „Hamburger Wöchentlichen Nachrichten" vom 22. August ist unter den angekommenen Fremden am 19. August auch „der Herr Kapellmeister Joseph Haydn" genannt, „tritt ab bey Herrn Herold am Berge". (Herold war der Inhaber einer großen, noch heute existierenden Buchhandlung.)

Daß die weite Reise unseren Meister über Berlin geführt habe, ist nicht anzunehmen, obzwar sowohl König Friedrich Wilhelm II. von Preußen wie Haydn selbst beide den Wunsch hegten, sich kennen zu lernen. Als nächsten Aufenthalt nannte Haydn Dies gegenüber Dresden, wo er seinen Kunstgenossen Joh. Gottlieb Naumann aufsuchte, der damals aber gerade von Dresden abwesend war. Haydn ließ sich ein Bild Naumanns zeigen, um diesen wenigstens im Bilde kennen zu lernen. Als Tag der Ankunft in Wien gibt Wurzbach den 20. (?) August an, was aber nach dem oben Erzählten nicht stimmen kann. Jedenfalls war Haydn Ende August wieder in Wien.

Der Empfang Haydns in seiner Heimat dürfte diesmal ein ebenso herzlicher gewesen sein wie das erstemal, wozu aber noch die freundliche Bewillkommnung zu rechnen ist, die ihm Fürst Nikolaus (II.) Esterhazy zuteil werden ließ, dem doch darum zu tun war, seine Kapelle wieder im einstigen Glanze erstehen zu lassen und an deren Spitze einen so hochberühmten Kapellmeister zu haben, wie es Haydn jetzt war. An Gehalt bezog Haydn wie bisher 1000 Gulden Pension, noch als Vermächtnis des Fürsten Nikolaus I., und 400 Gulden Gehaltszulage, die vom Fürsten Anton bewilligt worden war. Fürst Nikolaus aber gab seine erhöhten Wertschätzung für den jetzt nicht mehr als Bedienten zu betrachtenden Kapellmeister dadurch Ausdruck, daß er an seine

Ober-Weinaufseher eine „Assignation" erließ, „vermög welcher dem Kapellmeister Josef Haydn vom 1. Oktober d. J. (1795) angefangen alltäglich eine Maaß Officier-Wein in Eisenstadt oder Wien passiert wird". Haydn scheint sich sofort erkenntlich bezeigt zu haben, denn es existieren aus dieser Zeit einige Märsche für Harmoniemusik, die wahrscheinlich für die fürstl. Feldharmonie bestimmt waren. Im übrigen dürfte der Fürst bei der Reorganisation der Kapelle sich der Mithilfe Haydns gewiß gerne bedient haben, denn wenn auch numerisch die Kapelle nach ihrer Wiederaufrichtung nicht mehr ihren einstigen Stand erreichte, so scheint sie doch der Qualität der Musiker nach auch strengeren Ansprüchen gerecht geworden zu sein. Der Fürst bereitete auch schon für den Winter eine große Aufführung in seinem Wiener Palais vor, bei welcher er den Glanz des fürstlich Esterhazyschen Hauses wieder so recht vor Augen führen wollte; die Wahl des Fürsten fiel auf die Oper „Penelope" von Draghi.

Inzwischen hatte die Anerkennung und Wertschätzung Haydns auch in Wien etwas sichtbarere Formen bekommen. Die Wiener Verleger beeilten sich, Haydns Werke sowohl aus neuerer als auch aus älterer Zeit zu veröffentlichen, sei es mit, sei es ohne rechtmäßig erlangte Zustimmung des Komponisten. Auf den Konzertprogrammen erscheint Haydns Name nunmehr sehr häufig, speziell mit der wie überall so auch in Wien zum Zugstück gewordenen Paukenschlag-Sinfonie.

Aus den damaligen Konzertanzeigen entnehmen wir beispielsweise, daß die „Mad[e] Josepha Auerhamer in ihrem Konzert am 25. März 1795 im Burgtheater die große Sinfonie von Herrn Hayden, mit dem beliebten Andante" in ihr Programm aufgenommen hatte. Am 12. und 13. April brachte die Tonkünstler-Sozietät die „Große Sinfonie mit dem so beliebten Andante von Joseph Haydn", ebenso wie die Mad[e] Plomer, Sängerin aus England, in ihrer am 20. Juni 1795 im Burgtheater stattgefundenen Akademie die „beliebte Simphonie des Herrn Joseph Haydn" zur Aufführung bringen ließ. Schon ganz kurze Zeit nach seiner zweiten Rückkunft wurden bereits die Werke der zweiten Londoner Stagione in Wien heimisch. So wurde die Sinfonie mit dem Paukenwirbel (Es-dur) einige Wochen nach seiner Ankunft aufgeführt, wie aus einer Tagebuchnotiz bei Zinzendorf zu entnehmen

ist, der unterm 21. September schreibt »Au spectacle „Der Jurist und Bauer" Symphonie de Haiden de Londres avec les Tambours«. Und am 18. Dezember führte Haydn schon drei seiner letzten für London komponierten Sinfonien dem Wiener Publikum in einer Akademie vor, in welcher auch Beethoven mitwirkte und sein Klavierkonzert in B-dur spielte. Die Voranzeige des Konzertes in der Wiener Zeitung vom 16. Dezember lautete: „Am künftigen Freitage, als dem 18. dieses, wird der Herr Kapellmeister Haydn eine große musikalische Akademie in dem kleinen Redoutensaale geben, worin Mad. Tomeoni und Herr Mombelli singen werden, Herr van Beethoven ein Concert von seiner Composition auf dem Forte-Piano spielen wird; und drei, hier noch nicht gehörte große Symphonien, welche der Herr Kapellmeister während seines letzten Aufenthaltes in London verfertigt hat, aufgeführt werden sollen. – Die Eintrittszettel sind bei dem Herrn Kapellmeister Haydn in seiner Wohnung am Neuen Markt in dem Hoföbstlerischen Hause im dritten Stock in allen Stunden zu haben."

Zinzendorf notierte in sein Tagebuch: »Le soir à la petite Salle de redoute au concert de Haydn. L'Adagio de la première Symphonie, l'air chanté par Mombelli et la Symphonie militaire me plurent. (Über Beethoven kein Wort!)

Diese Tagebuchnotiz Zinzendorfs macht die Annahme Riemanns[1], daß das Konzert nicht stattgefunden habe, sondern mit dem späteren der Mme. Bolla identisch sei, hinfällig.

Einige Zeit vorher hatte Beethoven beim Fürsten Lichnowski in einem der jeden Freitag morgens stattfindenden Konzerte seine drei Klaviersonaten op. 2 Haydn vorgespielt und ließ sie bald darauf mit der Widmung an Haydn erscheinen. Ein schlagender Beweis dafür, daß die Beziehungen der beiden Männer zueinander die denkbar besten waren, und Beethoven dem älteren Meister noch immer große Verehrung entgegenbrachte!

Aus der oben zitierten Ankündigung des Konzertes vom 18. Dezember entnehmen wir auch die damalige Wohnung Haydns. Da der Umbau seines Hauses in Gumpendorf noch immer nicht vollendet war, wohnte er in der inneren Stadt, am Neuen Markt (auch Mehlmarkt genannt), in dem Hause des Hof-Früchtehändlers

[1] Beethoven I, S. 413.

(Öhstlers) Pichler, das an der Stelle stand, wo sich jetzt das Haus Nr. 2 befindet.

Im Herbst dieses Jahres fuhr Haydn in Begleitung der Grafen Franz, Karl und Ludwig Harrach sowie einiger anderer Musikfreunde nach Rohrau, um das Monument in Augenschein zu nehmen, das ihm Graf Carl Leonhard Harrach in seinem Park zwei Jahre zuvor hatte setzen lassen.

Es mag Haydn wohl gedrängt haben, bei dieser Gelegenheit auch sein Geburtshäuschen am Ende des Ortes zu besuchen, und so fuhr man denn zuerst daselbst vor. Wie der zum weltberühmten Mann Gewordene nach einer langen Reihe von Jahren, beim Eintritt in die väterliche Wohnung, vom Moment ergriffen, niederkniend die Schwelle küßte, über die er einst als armseliger Knabe hinaus in die Welt wanderte, dann voll Selbstbewußtsein auf die Ofenbank hinwies, wo der Hainburger Schulmann in ihm den künftigen Musiker entdeckte und über sein Schicksal entschied, haben wir beim Eingang in die Lebensgeschichte Haydns bereits erfahren[1].

Die Gesellschaft fuhr nun in den Park, das Monument zu besehen. Wie es kam, daß der Graf dasselbe setzen ließ, ließ er selbst dem Maler Dies auf dessen Ansuchen mitteilen. Wir folgen hier getreulich der Darstellung des Malers Dies:

„Die Veranlassung (schreibt der Herr Graf), warum ich dem Haydn in meinem Garten einen Denkstein setzen ließ, war keine andere, als daß ich bey meiner erlangten Großjährigkeit, die nächst meinem Schlosse liegenden Zier-Küchen-Obst- und Fasangärten, die beyläufig 40 Joch Gründe enthalten, ich darf nicht sagen, zu einem englischen Park, aber doch zu einer ordentlichen Promenade, bey welcher die ökonomischen Gegenstände nicht ausgeschlossen werden mußten, umschaffen wollte.

Ich hielt es für angemessen und zweckmäßig, wohl auch für meinen Park beehrend, dem so rühmlich bekannten Josef Haydn in dem burgfriedlichen Umkreis seines Geburtsortes einen Denkstein zu errichten. Ich benützte eine ziemlich dicht mit Laubholzgattungen bewachsene Gegend meines Gartens, und einen Ort, wo die dort ziemlich breite und tiefe Leitha einen jähen Winkel

[1] Bd. I S. 17.

macht; rückwärts ließ ich einen schiffbaren Canal graben, und schuff mir dergestalt eine Insel, die nahe bey einem Vierteljoch enthalten mag. Diese Insel ließ ich dann von Gesträuchen reinigen, und ganz mit lombardischen Pappeln besetzen; daß diesseitige Ufer aber mit Trauerweiden, Platanen, Tulpenbäumen u. dergl. ausländischen Holzgattungen bepflanzen.

An einem der Ufer steht nun das Monument auf drey steinernen Stufen, und besteht aus einem etwa zehn Fuß hohen Postament, auf welchem musikalische Tropheen angebracht sind. Zwey Seiten[1] des Monuments sind mit Inschriften versehen, weil sie in das Gesicht fallen.

Den Text dazu auf den beiden größeren Tafeln, hatte der bekannte Abbe Denis geliefert, und der Inhalt ist auf der ersten Tafel folgender[2]:

Dem Andenken
Joseph Haydn's
des unsterblichen Meisters
der Tonkunst,
dem Ohr und Herz
wetteifernd huldigen,
gewidmet,
von
Karl Leonhardt Graf von Harrach.
Im Jahre 1793.

Die zweyte Tafel enthält die kurze Aufschrift:

Rohrau
gab ihm das Leben
Im Jahre 1732 den 1. April[3]

---

[1] Ich weiß nicht mehr, bey welchem Besuche ich bey Haydn ein kleines Modell in Gips von diesem Monumente sah; die zwey noch leeren Tafeln reizten mich und es entstand folgendes Sinngedicht:

Dem Nahmen Haydn giebt kein todter Marmor Leben;
Unsterblichkeit muß er vielmehr dem Marmor geben.

Haydn suchte mit Bescheidenheit das Lob von sich abzulehnen. „Das ist zu viel; so viel verdiene ich nicht!" sagte er.

[2] In der L. Mus. Zeitung befindet sich, nebst der Beschreibung, auch die Abbildung des Monuments.

[3] Der 1. April ist unrichtig als Haydns Geburtstag angegeben, und ist dafür der 31. März zu lesen.

Europa
ungetheilten Beyfall,
der 31. Mai 1809
den Zutritt zu den ewigen Harmonien.

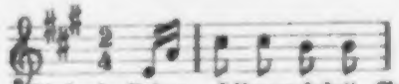
Nun sind auch oberhalb bey den musikalischen Insignien, Musikalien angebracht, welche einige Motive von Haydn's Composition enthalten. Zu diesen hat das bekannte Fräulein Gabriela von Baumberg einige Verschen geliefert, und zwar auf der einen Seite:

Ihr holden Philomelen
belebet diesen Hayn,
und laßt durch tausend Kehlen
dieß Lied verewigt sein.

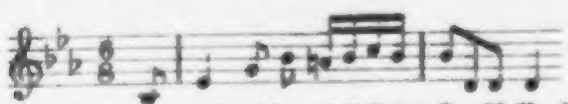
Auf der anderen Seite:

Ein Denkmahlstein für Haydn's Ruhm
weiht diesen Platz zum Heiligthum,
und Harmonie klagt wehmuthsvoll,
daß dessen Hand einst modern soll."

Soweit Dies. Die beiden in das Denkmal Haydns eingesetzten musikalischen Motive aus Haydns Werken, zu denen die obigen Verse gesetzt sind, waren folgende:



Andante aus der Sinfonie D-dur, „L'imperiale", Ges.-Ausg. Nr. 53.



Adagio aus dem Streichquartett B-dur Op. 50 Nr. 1.

Die das Denkmal ursprünglich krönende Lyra wurde später durch eine Gipsbüste Haydns und, nachdem diese bald der Witterung erlag, durch eine solche aus Sandstein ersetzt. Letztere verfertigte der Bildhauer Procop in Wien in den 40iger Jahren, genau nach einer im Harrachschen Schlosse befindlichen metallenen Büste, die Haydn testamentarisch dem Grafen Harrach vermacht

hatte, und die er selbst als die sprechend ähnlichste bezeichnet haben soll[1].

Haydn, der die seltene Auszeichnung eines noch bei Lebzeiten errichteten Denkmals wohl zu würdigen wußte, wollte sich hiefür dankbar erweisen und hatte schon in seinem ersten Testament seine künftigen Erben zur immerwährenden Erhaltung des Denkmals verpflichtet. Als er dem Grafen Harrach hievon Mitteilung machte, wollte dieser nichts davon wissen, und es entstand zwischen den beiden Männern ein edler Wettstreit, wer für die Erhaltung des Denkmales Vorsorge treffen solle. Schließlich setzten beide Männer Stiftungs-Akte, durch welche die Erhaltung des Denkmals sichergestellt werden sollte. Harrach ließ seinen Stiftungsakt sogar in die Landtafel einrücken, und Haydn hielt die betreffende Testamentsklausel aufrecht, derart, daß von den 150 fl. jährlich, die er für die Luigia Polzelli auf Lebensdauer bestimmte, nach ihrem Tode die eine Hälfte für zwei der ärmsten Waisenkinder in Rohrau, die andere Hälfte der Herrschaft Rohrau verbleiben solle, um sein eigenes Denkmal und das Grabmal seines Vaters auf dem Friedhofe in gutem Zustande zu erhalten.

Am 22. und 23. Dezember 1795 hatte dann die Tonkünstler-Sozietät ihre alljährliche Akademie, in welcher unter anderem Chöre von Händel, Sacchini und Haydn (vom letzteren wohl „Der Sturm") aufgeführt wurden.

Gleich zu Beginn des Jahres 1796, am 4. Januar, fand im fürstlichen Palais in der Wallnerstraße die schon erwähnte Aufführung der „Penelope" von Draghi statt. Die Kosten dieser Veranstaltung waren, wie aus den Rechnungen hervorgeht, nicht unbedeutende. Schon zu Ende des vorhergegangenen Jahres hatte der Maler Peter Travaglia einen Vorschuß von 300 fl. à conto seines „einzulegenden Feuerwerks, Beleuchtung und Theater Rechnung" erhalten. Die mitwirkenden Sänger und Sängerinnen vom Nationaltheater, weiter die beiden Kopisten und das Orchester erhielten zusammen 1100 fl 51 x, welche an Haydn behufs Auszahlung ausgefolgt wurden. Daß Haydn selbst die Aufführung

[1] Das Monument wurde im Jahre 1887 im Auftrage des Grafen Johann Harrach renoviert und auf einen anderen Platz versetzt. Auf die Vorderseite des kleinen Sockels, welcher die Büste trägt, wurden Worte und Melodie des „Gott erhalte" auf einer Marmortafel eingefügt.

dirigierte, ist so viel wie gewiß, wenn auch nirgends ausdrücklich erwähnt.

Ein paar Tage nachher, am 8. Januar, fand das Konzert der Sängerin Maria Bolla statt, bei welchem sowohl Haydn als Beethoven mitwirkten. Der Konzertzettel[1] in italienischer Sprache mag hier als Kuriosum Platz finden:

»*Oggi Venerdì 8. Del corrente Gennajo la Sigra. Maria Bolla, virtuosa di Musica darà una Accademia nella piccola Sala del Ridotto. La Musica sarà di nuova composizione del Sgre. Haydn, il quale ne sarà alla direzione.*

Vi canterrano la Sigra. Bolla, la Sigra. Tomeoni, e il Sigre. Mombelli.

Il Sigre. Bethofen suonerà un Concerto sul Pianoforte.

Il prezzo dei biglietti d'ingresso sarà di uno zecchino. Questi potranno aversi o alla Cassa del Teatro Nazionale, o in casa della Sigra. Bolla, nella Parisergasse No. 444 al seconda piano.

Il principio sarà alle ore sei e mezza.«

Über den Verlauf des Abends informiert eine Tagebuchnotiz bei Zinzendorf, welche lautet: »8. Janvier. Le soir au concert à la petite Salle de Redoute. Haydn nous interessa avec ses sinfonies, entr'autres celle du coup de tonnerre, destiné à reveiller les dormeurs au concert anglais. Mombelli nous toucha par son chant. La belle Mde de Bolla chanta d'une manière très insignificante et la Wittmann fit des tours de force.« (Beethoven wird nicht erwähnt!?) Das Beiwort »La belle« zu Mde de Bolla gibt vielleicht die Erklärung dafür, warum die zwei Meister sich bereit fanden, einer im übrigen so unbedeutenden Sängerin als musikalische Beistände zur Seite zu stehen.

In nächster Zeit hören wir nichts von einem öffentlichen Auftreten Haydns. Er war sicherlich mit schöpferischer Arbeit stark beschäftigt, leitete daneben die privaten Aufführungen beim Fürsten. Auch öffentliche Aufführungen seiner Werke durch andere Künstler sind um diese Zeit nicht angekündigt. Erst am 22. März fand ein Konzert statt, bei welchem wir ein Haydnsches Werk auf dem Programm finden. Gaetano Pugnani, ein hervorragender Geiger,

[1] Im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

Schüler Corelli's, führte an diesem Tage seine Musik zu Gerthes Werther, also eine sinfonische Dichtung auf; das Konzert wurde durch eine Sinfonie von Haydn eingeleitet. Am 27. März wurden, wie Graf Zinzendorf in seinem Tagebuch notiert, die „Sieben Worte“ aufgeführt.

Über die Umarbeitung dieses ursprünglich als Instrumentalwerk gedachten und komponierten Stückes in eine Vokalkomposition gibt Pohl (II S. 216 ff.), namentlich aber Adolf Sandberger in seinem ausgezeichneten Aufsatze „Zur Entstehungsgeschichte von Haydn's Sieben Worten des Erlösers am Kreuze“ (Peters-Jahrbuch 1903) ziemlich erschöpfenden Aufschluß. Darnach hätte Haydn auf der zweiten Reise nach London, wahrscheinlich am 21. Januar, in Passau eine Aufführung seiner „Sieben Worte“ in einer Bearbeitung gehört, die den einzelnen Instrumentalsätzen Vokalstimmen, Soli und Chor, beigefügt hatte. Diese Bearbeitung war von dem erzbischöflichen Kapellmeister und Hofkammerrat Joseph Frieberth verfertigt worden. (Die Ähnlichkeit des Namens war die Ursache, daß der erzbischöfliche Hofrat in Salzburg, Friedberg, als der Verfasser des Textes bezeichnet wurde, und die Tatsache, daß Joseph Haydns Bruder Michael selbst eine Abschrift der Partitur angefertigt hatte, war der Grund, diesen fälschlich als den musikalischen Bearbeiter anzunehmen.) Haydn soll die Bearbeitung, als er sie in Passau hörte, damals ganz gut gefallen haben, er dachte aber bei sich: „die Singstimmen, glaube ich, hätte ich besser gemacht.“ Diese kleine Bemerkung zeigt, daß sich Haydn sofort mit der ihm hierdurch gegebenen Anregung beschäftigte, und tatsächlich ging er auch gleich bei seiner Rückkunft nach Wien daran, die Bearbeitung der „Sieben Worte“ selbst vorzunehmen. Woher sich Haydn die Friebertsche Bearbeitung verschafft hat, ist nicht bekannt; sie muß ihm aber zur Verfügung gestanden sein, denn er hat sie, wie Sandberger nachweist, textlich und musikalisch benützt. Wann die „Sieben Worte“ in ihrer neuen Gestalt zum ersten Male aufgeführt wurden, ist nicht zu konstatieren. Ein in Wien bei Matthias Andreas Schmidt erschienenes Textbuch mit der Jahreszahl 1796 würde vermuten lassen, daß die erste Aufführung in dieses Jahr fällt. Der Wortlaut der Eintragungen Zinzendorfs gibt aber keinen Anhaltspunkt dafür, ob es sich bei der Aufführung am 27. März um

die vokale oder instrumentale Version handelt, und ob im ersteren Falle dies die Erstaufführung gewesen sei. Er schreibt: »De nouveau au concert. Toujours la 7me parole.« „Vater, ich befehle“ — »me plait le plus et d'avantage que« „Es ist vollbracht . . .“ Da er aber in früheren Jahren sich ähnlich über den Eindruck der damals bloß als Instrumentalwerk vorhandenen Komposition äußerte, ist es schwer, eine Feststellung zu treffen.

Am 30. März fand beim Fürsten Windischgrätz nach dem Diner ein privates Konzert statt, in welchem laut Aufzeichnung bei Zinzendorf abermals die Paukenschlag-Sinfonie (*la symfonie du coup de Canon*) aufgeführt wurde.

Haydn schrieb und veröffentlichte um diese Zeit Kompositionen aller Art. Anfangs des Jahres 1796 erschienen (fast gleichzeitig bei Artaria, Eder und Träg) „3 ganz neue Sonaten für Clav., Viol. und Cello Op. 82 dediés à Madame Schrötter“. Es sind die Klaviertrios in D-dur, G-dur und fis-moll, die er in London komponierte und der seinem Herzen so nahestehenden Madame Schroeter widmete. Im April erschien dann das zweite Heft der Appony-Quartette, enthaltend die Quartette in C-dur, F-dur sowie g-moll. Weiter schrieb er in diesem Jahre die Musik zu einem Trauerspiel „Alfred oder der patriotische König“. Es war ein „neues, hier noch nie gesehenes Trauerspiel in 5 Aufzügen nach dem englischen frei bearbeitet von Professor Cowmeadow“, das der betriebsame Schikaneder im vorhergegangenen Jahre im k. k. priv. Theater auf der Wieden mit großem Erfolge aufgeführt hatte. Die Handlung des Stückes, dessen Verfasser J. Bichnell war, spielte teils in England, im Lager der Dänen und in einer gegenüberliegenden Waldgegend, teils in Norwegen. Der Text erschien zuerst 1795 bei Maurer in Berlin, dann 1796 in Graz[1]. Haydn komponierte zu diesem Schauspiel drei Nummern: Den Eingangschor der Dänen „Triumph dir, Haldane! die Schlacht ist gekämpft“, die Arie des Schutzgeistes „Ausgesandt vom Strahlenthrone“ (Akt I, Szene 4) und das Duett zwischen König Alfred und Odun, Grafen von Devon „Horch, horch, schon

[1] C. M. v. Weber hat sich mit dem gleichen Stoff beschäftigt und beabsichtigte, eine Oper „Alfred“ zu schreiben, für welche ihm F. W. Gubitz den Text fertiggestellt hatte. Die Ouvertüre zu dieser Oper war nach einer Äußerung Webers zu Gubitz im Kopfe vollständig fertig.

hör' ich Hahnenruf" (bei Haydn lautet der Text „Der Morgen graut, es ruft der Hahn"). Das Trauerspiel wurde nicht weiter gegeben, die Musik, die in Haydns Handschrift noch erhalten ist, blieb mit Ausnahme des Dänenchores unbenutzt liegen. Dieser letztere erschien erst im Jahre 1814 als „Kriegerischer Chor" im 16. Bande der von Breitkopf & Härtel herausgegebenen „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" im Klavierauszuge mit etwas geändertem Text. Auch einige Aufführungen erlebte dieser Chor, u. a. in Wien in den Concerts spirituels im Jahre 1825 und dann im Jahre 1847, diesmal unter Otto Nicolais Leitung.

Ein musikalischer Scherz dürfte seiner Entstehung nach auch in diese Zeit fallen, die Kantate „Die Erwählung eines Kapellmeisters". Haydns Stadtwohnung befand sich, wie schon erwähnt, auf dem Neuen Markt. Auf demselben Platze, schräg gegenüber dem Schwarzenbergschen Palais, angrenzend an die Mehlgrube, befand sich ein großes Gast- und Einkehrwirtshaus „Zum weißen Schwannen", kurz „Der Schwan" genannt. In seinem Gastzimmer verkehrte die Musikerwelt häufig. Beethoven aß später dort oft zu Mittag, er ladet seinen Trabanten Zmeskall dorthin wiederholt ein, und dort war es auch, wo er in der Erregung einem Kellner eine Schüssel mit Lungenbraten-Sauce an den Kopf warf. Für den Kreis heiterer Genossen, die sich mit Haydn dort oft zu versammeln pflegten, komponierte dieser die Scherzkantate „Die Erwählung eines Kapellmeisters" für drei Solostimmen, Chor und kleines Orchester.

Im Sommer ging Haydn nach Eisenstadt. Seine dienstlichen Obliegenheiten waren dort nicht sehr bedeutende, und die Kapelle war damals numerisch sehr schwach. Nach dem Fürstlichen Konventionale bestand die Kapelle, d. h. die „Kammer- und Chor-Musik", im Jahre 1796 aus:

Joseph Haydn; [er erhielt (nebst seiner Pension von 1000 fl., die ihm testamentarisch vom Fürsten Nikolaus vermacht war) 400 Gulden jährlich und die „Uniform nach herrschaftlichem Belieben", außerdem verschiedene Naturalien],
Alois Tommasini, Konzertmeister,
Johann Georg Fuchs, Organist und Schloßschulmeister,
Barbara Pilhoferin, Anna Rumfeld (1. Chorsängerin) } Diskantistinnen,

Joſefa Grießlerin, Altiſtin,
Joſefa Hammer, Kontra-Altiſtin,
Johann Haydn, Tenoriſt,
Chriſtian Specht, Baſſiſt
Franz Pauer
Luigi Tommaſini (der Sohn) } Violiniſten,
Anton Tommaſini, Violiniſt und Vratſchiſt,
Ernſt Michael
Joſef Dietzl } Violiniſten,
Ignaz Manker, Violoncelliſt,
Leopold Dichtler, Violoniſt,
Caſper Peczival, Fagottiſt."

Wie man ſieht, beſaß die Kapelle mit Ausnahme des einzigen Fagottiſten keine Bläſer. Haydn ſagt daher auch im Jahre 1802 zu Grieſinger, „er habe in der Meſſe [gemeint iſt die Heiligmeſſe] die Blasinſtrumente eigentlich auf die Orgel geſetzt, weil damals der Fürſt Eſterhazy die Spieler der blaſenden Inſtrumente verabſchiedet hatte". Das Conventionale vom Jahre 1796 erwähnt allerdings noch eine „Feldharmonie bei der Hochfürſtl. Grenadier-Compagnie, die aus 2 Oboiſten, 2 Klarinettiſten, 2 Fagottiſten und 2 Waldhorniſten beſtand". Die Mitglieder dieſer Bläſerharmonie ſcheinen zeitweilig für den muſikaliſchen Dienſt im Schloſſe herangezogen worden zu ſein, denn in einem Reſkript aus dem Jahre 1800 heißt es, daß die „ſupplirenden Harmonie-Individuen Jac. Hyrtl und Joſ. Elsler Hautboiſten, Joh. Michl Fagottiſt, Georg Warlan Clarinettiſt, Anton und Mich. Prinſter Waldhorniſten" jeder mit 300 fl. vom 1. November 1800 an als Kapellmitglieder angeſtellt werden. Hyrtl, Elsler, Michl und der eine Prinſter waren aber im Jahre 1796 als Mitglieder der Feld-Harmonie angeführt.

Da die Genealogie des Hauſes Eſterhazy kaum allen geläufig ſein dürfte, wird es vielleicht erwünſcht ſein, wenn die Familiendaten der vier Fürſten, unter denen Haydn als Kapellmeiſter wirkte, hier nochmals genau angegeben werden:

Paul Anton, geb. 22. April 1711, geſt. 18. März 1762, war unter Maria Thereſia Feldmarſchall, ſpäter Oberſtkämmerer und von 1750 an Geſandter am neapolitaniſchen Hofe. Vermählt mit Maria Anna Louiſe Marcheſa von Lunati-Visconti. Starb kinderlos.

Ihm folgte sein Bruder

Nikolaus (I.), Joseph, genannt der Prächtige, geb. 18. Dezember 1714, gest. 28. September 1790. 4. März 1737 vermählt mit der Gräfin Maria Elisabetha v. Weißenwolf; war 1764 bei der Erwählung und Krönung des Erzherzogs Josef zum römischen König in Frankfurt am Main. Kinder: Paul Anton, Maria Anna (später vermählt mit dem Fürsten v. Grassalkovich) und Nikolaus.

(Paul) Anton, geb. 11. April 1738, gest. 22. Januar 1794, Feldmarschall, seit 1760 Oberstkämmerer, vermählt in erster Ehe mit Maria Thereſe Gräfin Hohenfeld. Hatte von seiner ersten Gemahlin (gest. 1782) vier Kinder: Maria Thereſe, Nikolaus, Anton (1767—1790) und Leopold.

Nikolaus (II.), geb. 12. Dezember 1765, gest. 25. November 1833. 15. September 1783 vermählt mit Maria Hermenegildis, Prinzessin v. Liechtenstein. Hatte drei Kinder: Paul (geb. 11. März 1786), Marie Leopoldine (später vermählt mit Fürsten Moritz v. Liechtenstein) und Nikolaus Karl.

Fürst Nikolaus II. war es also, dem Haydn jetzt seine Dienste zur Verfügung zu stellen hatte, und es mag hier am Platze sein, einige Worte über diesen Fürsten, als den damaligen Herrn Haydns, und das Verhältnis beider zueinander zu sagen. Fürst Nikolaus II. wird von Zeitgenossen und späteren Chronisten verschieden beurteilt. Viele spenden ihm reichliches Lob, vergleichen ihn mit Lorenzo de Medici, Alfons v. Ferrara, und heben seine Großmut und Leutseligkeit gegenüber Haydn hervor, wobei ihnen allerdings meist die Verwechslung mit Nikolaus I., „dem Prächtigen", unterläuft, der ja wirklich innerhalb der Grenzen, die ihm seine hohe Stellung einem armen Musikus gegenüber zu ziehen gebot, Haydn sehr zugetan war und von diesem immer als väterlicher Freund verehrt wurde; andere aber schildern Nikolaus II. als einen hochmütigen Feudalherrn ohne tieferes Verständnis für Musik und speziell den Werken und der Person seines ersten Kapellmeisters Joseph Haydn, den weiter in Diensten zu behalten von Seite des Fürsten nur als ein Akt der Pietät und Repräsentation betrachtet wurde, gänzlich abhold. Aus mündlichen Berichten einiger damaliger Kapellmitglieder, die durch deren Nachkommen und Schüler schriftlich festgehalten wurden, und deren Niederschlag

sich teilweise in Dr. Lorenz' Buch über Haydns, Mozarts und Beethovens Kirchenmusik findet, läßt sich im Zusammenhalt mit anderen Mitteilungen ein ungefähres Bild von des Fürsten Wesen sowie seinem Benehmen gegenüber der fürstlichen Kapelle und deren Leiter zusammenfügen. Danach war er ein hochfahrender, etwas eitler Herr, ganz erfüllt von dem Bewußtsein, der mächtigste Magnat Ungarns und — wenigstens zu Beginn seines Regimes — einer der reichsten Männer der Welt zu sein; später allerdings schmolz durch große Verschwendung und schlechte Wirtschaft das Vermögen beträchtlich zusammen, so daß der Fürst zum Schlusse gezwungen war, seine Kapelle ganz aufzulösen. Er war aufbrausend und jähzornig — besonders bei Gehorsamsvergehen — auch unversöhnlich bis zur Rachsucht.

Trotz aller dieser persönlichen Schwächen muß man doch die großzügige Art seiner Lebens- und Hofhaltung rühmend hervorheben. Er war ein Grandseigneur, der Pracht und Prunk liebte, war aber auch ein Freund und Förderer der Künste und Wissenschaften. Er legte den Grund[1] zu der reichhaltigen Schloßbibliothek in Eisenstadt[2], sammelte die in seinen Schlössern zerstreuten Gemälde und Kupferstiche, vermehrte sie durch Ankäufe und begründete derart eine schöne Gemälde- und Kupferstichsammlung. Ebenso legte er eine Mineralien- und Konchiliensammlung, weiter eine Sammlung von Münzen und Altertümern an; als Bibliothekar und Konservator seiner Sammlungen stellte er den Dichter und Gelehrten Georg v. Gaal an. Zeitgenössischen Künstlern gegenüber benahm er sich freigebig und gastfreundlich; oft waren berühmte Meister Gäste in Eisenstadt, wurden beschenkt und mit Aufträgen bedacht, unter ihnen beispielsweise der Bildhauer Canova[3] und der Maler Roesler[4]. Auch junge Künstler wurden durch Aufträge und Geschenke aufgemuntert und gefördert. Für das Theater hatte der Fürst eine besondere Vorliebe; wandernde Schauspielertruppen wurden jedes Jahr im Sommer und Herbst nach Eisenstadt ins Schloß geladen, und oft wurde dort unter Mitwirkung adeliger Freunde und Verwandten Liebhaber-

[1] Vgl. Österreichische Nationalenzyklopädie II, S. 82.
[2] Jetzt leider nicht mehr dort.
[3] Antonio Canova, geb. 1. November 1757, gest. 13. Oktober 1822.
[4] Franz Roesler, geb. 1755 zu Wien.

theater gespielt. Der Fürst Nikolaus Esterhazy war es auch, der an die Spitze jener aus adeligen Kunstfreunden bestehenden „Theater-Unternehmungsgesellschaft" trat, die dem Baron Braun sein Pachtrecht auf die Hoftheater abkaufte, um diese auf eigene Rechnung weiterzuführen. Wenig paßt zu diesen Charakterzügen und Neigungen die übereinstimmend von allen Chronisten gemeldete spezielle Vorliebe des Fürsten für Kirchenmusik; für Konzertmusik habe er weniger Interesse gezeigt, wird gesagt. Aus dieser besonderen Vorliebe des Fürsten für geistliche Musik wird auch das geringe Interesse an seines berühmten Kapellmeisters Joseph Haydn sonstigen Kompositionen und sein etwas gespanntes persönliches Verhältnis zu diesem erklärt. Es mag sein, daß die Interesselosigkeit des Fürsten für Haydns Schaffen diesen verstimmte; Kirchenmusik war nie Joseph Haydns bevorzugtes Tätigkeitsgebiet, und er selbst schätzte auf diesem Gebiete seinen Bruder Michael weit höher ein als sich. Es dürfte aber nebenbei auch persönliche Differenzen gegeben haben, die es mit sich brachten, daß es zwischen den beiden Männern nie zu einem verständnisvollen, geschweige denn zu einem herzlichen Verhältnisse kam. Haydn war bei seinem zweimaligen Aufenthalte in London dort mit allgemeiner Liebe und Verehrung behandelt worden, und bis in die allerhöchsten Kreise hinauf hatte man ihm Beweise dafür gegeben, wie hoch man ihn als Künstler, aber auch als Menschen schätze. Er war zurückgekehrt mit dem sicheren Gefühle unschwer erlangter großer künstlerischer Erfolge, mit dem Bewußtsein erhöhter Schaffenskraft und — mit einer netten Summe Geldes. Ihm brauchte für seine weitere Zukunft nicht bange zu sein. In seinem gesteigerten Selbstgefühl betrachtete er sich daher damals gar nicht mehr als Bedienten eines großen Herrn, als welchen ihn so viele unorientierte Beurteiler, darunter auch Richard Wagner, hinstellen möchten. Er faßte seine Stellung beim Fürsten Esterhazy jetzt ganz anders auf, als sie der Fürst aufgefaßt wissen wollte, daher auch der, wenn auch nicht offen zutage getretene, so doch latente Gegensatz zwischen beiden. Einen Zwischenfall, bei welchem dieser Gegensatz merkbar wurde, hat Pohl schon im I. Bande (S. 225) erzählt.

Das Verhalten des Fürsten Haydn gegenüber besserte sich aber von Jahr zu Jahr, wobei insbesondere die Fürstin Marie

Hermenegild, ein Engel an Sanftmut und Güte[1], die — ebenſo wie ihre Kinder — Haydn aufrichtig verehrte, vermittelnd und verſöhnend gewirkt haben dürfte. Über ihre Intervention wurde Haydn nicht mehr mit „Er" tituliert, was ihn nach ſeiner Rückkunft von London, von wo er neben anderen Zeichen großer Verehrung auch den Doktorhut mitbrachte, beſonders verletzte; in amtlichen Akten wird er nach kurzer Zeit ſchon als der „Herr Kapellmeiſter Haydn" bezeichnet, und Briefe an ihn tragen die Anrede: „Wohledelgeborner Lieber Kapellmeiſter v. Haydn". Auch wird Haydn von der Offizierstafel, wo er zuſammen mit den höheren fürſtlichen Beamten ſpeiſt, oft weg zur Familientafel eingeladen. Daneben zeigen gelegentliche Zuwendungen, Gehaltserhöhungen und Aufbeſſerung der Naturalbezüge durch den Fürſten, wie auch anſehnliche Geſchenke der Fürſtin, die für ihn, namentlich bei letzterer, vorhandene gute Geſinnung.

Künſtleriſch iſt Fürſt Nikolaus II. ſeinem Kapellmeiſter Joſeph Haydn nie nahegekommen; ſeine Lieblingskomponiſten waren Michael Haydn, ferner Reutter, Vonno und Preindl. Wie weit ſein Muſikverſtändnis reichte, entnimmt man aus der Aufnahme, die er Beethovens C-dur-Meſſe, die für der Fürſtin Namenstag komponiert war, bei ihrer erſten Aufführung bereitete[2].

Joſeph Haydn wußte ſich mit dieſen Eigenſchaften und Neigungen des Fürſten abzufinden. Er hielt ſich abſeits von dem ganzen Getriebe des fürſtlichen Hofhaltes, ließ ſich in dieſes Netz von Intrigen, Liebesaffären, Speichelleckereien uſf. nicht verſtrikken und warnte auch ſeinen Bruder Michael davor, ein Engagement nach Eiſenſtadt anzunehmen, da Michael in ſeiner kandiden Natur all dem nicht gewachſen geweſen wäre. Meiſter Joſeph Haydn ſelbſt war aber gar nicht ſchüchtern, und Übergriffen der fürſtlichen Beamten, die vielleicht hie und da dem Muſikus gegenüber die Amtsmiene aufſetzen wollten, wußte er zu begegnen. Ein launiger Brief, ohne Datum, aber ſicher aus dem Jahre 1796 oder 1797 ſtammend, zeigt, wie Haydn ſolche Angriffe abzuwehren weiß:

[1] Ihr widmete Beethoven ſeine drei vierhändigen Märſche Op. 45; über ſie vgl. Adam Wolf, Fürſtin Eleonore Liechtenſtein. Nach Briefen und Memoiren ihrer Zeit. Wien 1875.

[2] Vgl. Pohl, „Zur C-dur-Meſſe von Beethoven", im „Grenzboten" 1868, S. 246.

„WohlEdelgebohrner
Hoch geehrtester Herr Verwalter!

Aus den an mich Erlassenen und der Beylage Einer Löbl. Hochfürstl. Esterhazyschen Geheimen Wirtschafts Kanzeley ersahe ich, daß ich wegen Unvermögenheit des Luegmayers zur Bezahlung seiner Schuld geradezu condemnirt wurde, warum? Darum, weil man mir das Vermögen zumuthet, wollte Gott, es wäre so. Aber ich schwöre zu dem Kyrie eleison, so ich just für meinen vierten Fürsten zu componiren habe, daß ich seit dem Tod meines Zweyten Seeligen Angedenkens eben so, wie Luegmayer in die nembliche Unvermögenheit verfallen bin, nur mit dem Unterschied, daß Ersterer vom Pferd auf den Esel, ich aber zu Pferd ohne Sattel und Zeug bin sitzen geblieben.

Ich ersuche demnach Eine Löbl. Hochfürstl. Geheime Wirthschafts-Kanzley nur so lang in Geduld zu stehen, bis ich das Dona nobis pacem vollendet habe, und bis der Fürstl. Hausmeister Luegmayer aus der bisherigen Besoldung des klein besoldeten 36 Jahr lang in Dienst stehenden Capellmeisters Haydn in die wirkliche Besoldung seines rechtmäßigen allergnädigsten Fürsten übersetzt wird. Den nichts ist trauriger und unharmonischer — als wan der Diener den Diener, das ist der Capellmeister den Hausmeister besolden muß. Sollte ich etwa heute oder morgen durch meine Verdienste (den schmeicheln und betteln kan ich nicht) oder aus eigenem Antrieb meines gnädigsten Fürstens in einen besseren Stand versetzt werden, so werd auch ich nicht ermanglen der anverlangten Forderung Genüge zu leisten.

Bin in aller Hochachtung

Euer Wohl gebohren Ergebenster Dr.
Franz J. Haydn
Doctor zu Oxfort und Fürstl. Esterhazyscher
Capellmeister."

Haydn betrachtete die Stellung beim Fürsten als den Erwerb, der ihn der Sorgen um den täglichen Lebensunterhalt überhob und ihm die Möglichkeit gab, im übrigen zu schaffen, was und für wen es ihm beliebte. Seine in den nächsten Jahren entstandenen weltlichen Kompositionen, die gewiß mit die hervorragendsten sind, die er geschrieben, sind daher nicht für den Für-

sten und nicht zur Aufführung in Eisenstadt geschaffen, sondern verdanken ihre Entstehung der Anregung anderer Kunstfreunde, oft auch dem spontanen Schöpfungswillen des Meisters.

Für Eisenstadt bestimmt war allerdings das erste große Werk, das Haydn seit seiner Rückkunft von London schrieb, die im Sommer 1796 entstandene Messe in B-dur. Sie wird fälschlich manchmal als »Missa Sti Josephi« bezeichnet, das Autograph[1] führt aber die Bezeichnung »Missa Sti. Bernardi v. Offida di me Giuseppe Haydn 1796«. Gewöhnlich wird sie die „Heiligmesse" genannt, weil im Sanctus der Alt und Tenor das alte Kirchenlied „Heilig, Heilig" intonieren. Bernhard von Offida war ein Kapuzinermönch, der im vorangegangenen Jahre, am 19. Mai 1795, selig gesprochen war. Diese Tatsache mag, wie Schnerich[2] vermutet, bei den nachbarlichen Beziehungen, die zwischen Haydn und dem in nächster Nähe von Haydns Wohnung am Mehlmarkt befindlichen Kapuzinerkloster herrschten, die Veranlassung zur Entstehung oder vielmehr der Widmung dieser Messe gewesen sein, ebenso wie der Umstand, daß das Fest des heiligen Bernhards auf den 11. September fällt, also ganz nahe am Fest Mariä Geburt (8. September), dem Namenstag der Fürstin Maria Josefa Hermenegild Esterhazy. Die festliche Begehung dieses Namenstages wurde immer auf den darauffolgenden Sonntag, damals den 13. September, verlegt, und da war diesmal wohl Gelegenheit, durch die Aufführung der neuen Messe eine zweifache Huldigung darzubringen.

Im Herbst dieses Jahres hatte der Fürst die Truppe des Direktors Carl Städler auf sechs Wochen für ein Gastspiel am Schloß-Theater in Eisenstadt engagiert; im Repertoire dieser Truppe standen unter anderem die Haydnschen Opern »La fedeltà premiata«, »Orlando Paladino« und »Armida«.

Als Haydn im Herbst des Jahres 1796 von Eisenstadt nach Wien zurückkehrte, ballten sich die Wolken am politischen Horizonte düster zusammen. Napoleon rückte siegreich in Steiermark vor. In Wien machte man sich auf einen Einfall der Franzosen gefaßt, und allenthalben wurden militärische Vorbereitungen getroffen. Das Wiener Freiwilligen-Korps wurde mobilisiert, und zu seiner Unterstützung wurde auch die Tonkunst aufgerufen. Am 19. September

[1] Berlin, Staatsbibliothek.
[2] Joseph Haydn, S. 118, und Zeitschrift der I. M. G., 1914, Heft 12.

wurde eine Kantate „Der Retter in Gefahr" von Süßmayer, Text von Rautenstrauch, in einer Akademie im großen Redoutensaal zum Besten des Korps gegeben. Voraus ging die beliebte „Sinfonie mit dem Paukenschlag von dem berühmten Herrn Kapellmeister Haydn". Das ganze Konzert wurde dann am 21. September, am 4. Oktober, am 15. November und mit teilweise geändertem Programm von der Tonkünstler-Sozietät am 22. und 23. Dezember im Burgtheater wiederholt[1]. Das Konzert mit dem gleichen Programm wurde auch am 15. Oktober in Wiener Neustadt, der kleinen Stadt im Süden Niederösterreichs, aufgeführt. Diese Art, durch die Kunst den Patriotismus zu entfachen und Geldmittel für militärische Zwecke zu erwerben, wurde auf Wunsch der Regierung sehr fleißig geübt. Im Kärntnertor-Theater wurde ein „Gemälde der Zeit" mit Gesang in einem Aufzuge von Stephani d. j., betitelt „Die Freiwilligen", aufgeführt. Die Musik war ebenfalls von Süßmayer. Der Text des Schlußchores wurde verteilt, „damit", wie es in der Voranzeige hieß, „man in die für das Volk bestimmten Verse mit einstimmen könne". Voraus ging, wie üblich, eine Sinfonie von Haydn. Auch Beethoven wurde in diesen patriotischen Kunstbetrieb mit hineingezogen und komponierte den von Friedelberg gedichteten „Abschiedsgesang an Wiens Bürger", der beim Auszug der Fahnendivision des Korps der Freiwilligen gesungen wurde.

Aus dieser Stimmung heraus wurde die »Missa in tempore belli«, die sogenannte „Paukenmesse", geschrieben, die zweite, die Haydn in diesem Jahre komponierte. Sie ist die einzige der letzten großen Messen, die nicht ihre Erstaufführung in Eisenstadt erfuhr, sondern in Wien, und zwar in der Piaristenkirche in der Vorstadt Josephstadt. Veranlassung hierzu war die feierliche Primiz des Joseph Hofmann, dessen Vater, Johann Franz Hofmann, kaiserl. königl. Kriegszahlmeister, die Bewilligung erwirkt hatte, daß sein Sohn noch vor Vollendung seiner theologischen Studien die Priesterweihe erhalte, die ihm auch am 18. Dezember zuteil wurde. Die Familie, mit Haydn befreundet, hatte sich an diesen mit der Bitte gewendet, die für den zweiten Weihnachtsfeiertag (26. Dezember) festgesetzte feierliche Primiz durch Aufführung und Leitung seines neuesten Werkes zu verherrlichen. Haydn hatte dieser Bitte willfahrt

[1] Bei diesen letzten zwei Wiederholungen wurde von der Haydnschen Sinfonie nur „das beliebte Andante" aufgeführt.

und dirigierte die neue Messe „unter Zusammenströmen einer ungeheuren Volksmenge, auch der vornehmeren Stände", wie es in den Annalen der österreichischen Piaristenkongregation heißt. Der Gipeldauer schreibt (1797, 4. Brief, 32. Heft, S. 39) darüber: „. . . . da hat der berühmte Haidn d'Musik dazu g'macht und da hab ich aus besonderer Gnad ein Antrebilliet aufn Chor kriegt; denn sonst hätten's mich in der Kirchen erdruckt. Herr Vetter, in keiner Predig ists noch so voll g'wesen, aber es ist auch der Müh werth g'wesen, Herr Vetter; denn so eine schöne Musik hab' ich noch in kein Theater g'hört."

Die Messe, nach der Datierung auf dem Autograph der Partitur in Eisenstadt begonnen, vielleicht aber in Wien beendet, hat zwei berühmte Stellen, die an die damals herrschende Kriegsstimmung gemahnen, beide im »Agnus dei«. Die eine Stelle ist jene, wo die Pauke erst leise, dann stärker auftretend, gewissermaßen das Klopfen des geängstigten Herzens andeutet, und die andere die, wo beim »Dona nobis« das Anrücken der Feinde durch eine Trompeten-Fanfare geschildert wird. Über den Parallelismus mit Beethovens »Missa solemnis« wird noch später zu sprechen sein.

Im Herbst dieses Jahres empfing Haydn noch den Besuch der beiden Rombergs. Andreas Romberg, der Geiger, und sein Vetter Bernhard Romberg, der Violoncellist, kamen aus Italien, wo sie den Sommer über gewesen waren, mit ihrem Freunde Karl Kügelgen nach Wien und taten sich hier musikalisch sehr hervor. In einem ihrer Konzerte wirkte auch Beethoven mit. Rochlitz[1] schildert sehr anschaulich ihren Verkehr mit Haydn.

„Haydn empfing sie, seinem einfachen, liebevollen Charakter gemäß, aufs allerfreundlichste und half ihnen die günstigste Aufnahme in den ersten Häusern bereiten; nannte auch Andreas, besonders nachdem er sein Quartett gehört, gern seinen Sohn, der er, als Componist, denn auch damals war. Vater Haydn, der bei aller Einfachheit seines Wesens, nicht ohne Kenntnis der Welt und der Mittel, sie zu behandeln, war, verfuhr dabei wie er auch sonst that — für Andere nämlich, weniger für sich — seinen und der Welt Eigenheiten gemäß. Zum Beispiel: In einem der ersten musikliebenden Häuser Wiens, wo er die jungen Männer als treff-

[1] Für Freunde der Tonkunst I, S. 122.

liche Spieler einführte, legte er selbst die Stimmen zu einem Quartett auf. Vater Haydn hat 'was neues! lief das freudige Gezischel durch die Versammelten. Das Quartett wurde in schönster Vollendung ausgeführt, mit größter Aufmerksamkeit angehört, und als es nun beendigt, eilte alles zu Haydn, ihm Beifall und Dank zu bezeigen. Er stand schweigend inmitten, mit dem freundlichen Nicken des Hauptes und dem eigenen, einnehmenden, unschuldig schalkhaften Blick, wie man an ihm gewohnt war und wie wohl alle, die ihn jemals beobachtet, ihn noch vor sich sehen. Hat es Ihnen wirklich gefallen? sagte er endlich. Das ist ja sehr lieb; denn es ist von dem jungen Manne da! — von unserm Andreas nämlich."

Sicher war dies eines der drei Quartette von Andreas Romberg, die als »Oeuvre II« zu Paris erschienen und Haydn gewidmet sind.

Einen schmerzlichen, ihn tief berührenden Verlust erlitt Haydn durch den Tod seines Lieblings, des jungen Pietro Polzelli, seines »Pietruccio«, der am 14. Dezember 1796 im Ringelschmidschen Hause in der Schleifmühlgasse, 19 Jahre alt, „am Lungenbrand" starb. Wie sehr Haydn an diesem zarten, schwächlichen, vielleicht hochbegabten Jüngling hing, ist schon früher[1] gesagt worden.

In das Jahr 1796 fällt laut den Datierungen der Autographen die Komposition einiger kleinerer Stücke, so zweier Kammerduette mit Klavierbegleitung (bei Simrock als oeuvre 107 erschienen), dann einiger deutscher Lieder („Als einst mit Weibes Schönheit", „Antwort auf die Frage eines Mädchens", „Ein kleines Haus", „Beim Schmerz, der dieses Herz", „Auch die schönste der Schönen") und ein kleines Stück für eine Spieluhr[2].

Von den Werken, die Haydn in diesem Jahre komponierte, wäre außerdem noch das Konzert für Trompete zu nennen, das Haydn für den Hoftrompeter Anton Weidinger komponierte. Das Bestreben, auf den Blasinstrumenten alle chromatischen Töne herauszubringen, führte dazu, zuerst das Waldhorn und dann auch die Trompete mit Tonlöchern zu versehen. Die Fortbildung dieses Prinzips brachte dann nach dem Vorbilde des von Kölbel erfundenen Klappenhornes die Erfindung der Klappentrompete, deren Vaterschaft sich eben Weidinger, der im Jahre 1801 mit dem ersten derartigen Instrument herauskam, zuschreiben darf.

[1] II. Bd., S. 96 f.
[2] Abschrift in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde.

In die ersten Tage des nun folgenden Jahres 1797 fällt die Entstehung des Liedes „Gott erhalte", des Kaiserliedes[1], wie es bald benannt wurde. Die Anregung zur Komposition des Kaiserliedes soll von Haydn selbst ausgegangen sein, der schon in England, als er die Nationalhymne »God save the King« hörte, den Plan gefaßt habe, für sein Vaterland ein ähnliches Lied zu schreiben, und der jetzt, als sein Vaterland in Bedrängnis war, das seinige zur Hebung der bedrückten Gemüter tun wollte. Haydn habe sich dann an seinen Freund und Gönner van Swieten gewendet, der wieder die Anregung dem Präsidenten der niederösterreichischen Landesregierung, Franz Grafen Saurau, dem Gründer des Wiener freiwilligen Aufgebotes, überbracht habe; Saurau habe diesen Vorschlag, der geeignet schien, die Gefühle der Anhänglichkeit an das Herrscherhaus zu stärken und die Kampfbegeisterung der Österreicher zu entfachen, aufgegriffen und dem „Dichter" Lorenz Leopold Haschka die Verfassung des Textes aufgetragen, bei Haydn die Vertonung bestellt. In einem Schreiben aus späterer Zeit (1820) an den Grafen Moritz v. Dietrichstein stellt Saurau allerdings sich selbst als den Vater der Idee hin, der sich die Künstler aussuchte, denen er die künstlerische Ausarbeitung übertrug. Was man über Lorenz Leopold Haschka hört, vermag für ihn als Menschen keine große Sympathie zu erwecken. Geboren zu Wien, 1. September 1749, hatte er sich ursprünglich dem geistlichen Berufe zugewandt und war in den Jesuitenorden eingetreten. Unter der Regierung Josephs II., als es modern wurde, für freigeistige Ideen zu schwärmen, glaubte er auch mit der Aufklärung marschieren zu müssen, trat aus dem Orden aus, wurde Freimaurer und schrieb Gedichte gegen den Papst, die Kirche, die Geistlichkeit und die Herrscher. Als nach dem Tode Josephs II. Leopold den Thron bestieg und die Reaktion wieder ans Ruder kam, wurde Haschka flugs ein Ultramontaner und war sogar geheimer Spion der

[1] Über die Entstehung des „Gott erhalte" vgl. u. a. Neues Fremdenblatt, Wien, 12. April 1868; Fremdenblatt, Wien, 21. Mai 1875; Ludwig Nohl, Wiener Abendpost, 22. Sept. 1879; Aug. Schmid, Allg. Wiener Mus. Ztg., 1842, Nr. 126; Katholische Blätter, herausg. vom Kath. Centralverein in Linz, Jahrg. 1858, Nr. 16 und 17; Rheinische Blätter, Mainz, 1857, Nr. 139, 143; Neue Salzburger Zeitung, 1857, Nr. 37; Schlesische Ztg., 1861, Nr. 190; ferner Schnerich, Die Kaiserhymne, Zeitschrift f. Musikwissenschaft, Jahrg. 1; Teubner & Schöchtner, Unser Kaiserlied, Wien, 1897 etc. etc.

Polizei. Mit dem gleichbleibenden Regierungskurs behielt er dann auch die zuletzt eingeschlagene politische Richtung bei und wurde als Professor für Ästhetik an der Theresianischen Akademie sowie als Kustos der Universitätsbibliothek angestellt, in welchen Stellungen er bis zu seinem Tode (1827) blieb. Seine dichterischen Qualitäten hielten mit seinen menschlichen gleichen Schritt. Seine poetischen Ergüsse bestanden hauptsächlich aus Oden, mit denen er sich an einzelne Persönlichkeiten heranbiederte, so eine Ode auf Gluck, eine an die „edle Greinerin" (die Frau eines einflußreichen Hofrates) etc. Wie ihn seine Zeitgenossen einschätzten, dafür gibt eine Xenie Goethes den Maßstab, die lautet:

„Aber jetzt rat' ich euch, geht! sonst kommt noch gar der Gorgona
Fratze oder ein Band Oden von Haschka hervor."

Es tut einem weh, Haydn in Gesellschaft dieses Mannes zu sehen, mit dem ihn allerdings weder vorher noch nachher irgendwelche Bande künstlerischer oder freundschaftlicher Art verknüpften, und mit dem er sich nur in höherem Auftrage zusammenfand.

Text und Musik des Liedes waren bald fertig, und am 28. Januar erteilte Graf Saurau das Imprimatur. Saurau hatte auch für eine sehr geschickte Inszenierung gesorgt, durch welche das Lied mit einem Schlage populär werden sollte. Vor der ersten Aufführung, für welche er den 12. Februar, den Geburtstag des Kaisers, in Aussicht nahm, ließ er es in den Musikhandlungen Wiens verkaufen und sorgte auch dafür, daß es in die Provinz kam. Als Ort der ersten Aufführung wählte Saurau das Burgtheater; er kannte die Vorliebe seines kaiserlichen Herrn und der Wiener für das Theater. Im Burgtheater war eine Aufführung der Dittersdorfschen Oper „Der Doktor und der Apotheker" anläßlich des kaiserlichen Geburtstages angesetzt, und vor der Oper sollte das Lied beim Erscheinen des Monarchen vom ganzen Publikum abgesungen werden. Zu diesem Zwecke wurde Text und Musik unter die Besucher des Theaters verteilt. Wie sich die erste Absingung gestaltete, darüber gibt uns die Schilderung Aufschluß, die in der anscheinend satirischen, in Wirklichkeit offiziösen Zeitschrift „Der wiederaufgelebte Eipeldauer" erschien:

„Jetzt Herr Vetter möcht ich halt schon wieder eine geschicktere Feder haben, um dem Herrn Vettern die schönen Handlungen

z'beſchreiben, die ſich ſeit einigen Tagen bei uns zugetragen haben.

Da hat ein braver Herr ein Lied auf'n Geburtstag von unſerem gnädigen Kaiſer gmacht, und das hat ein andrer braver Herr, der d'Kirchenmuſik zu der Primiz beym Piariſten gmacht hat in d'Muſik geſetzt und das Lied iſt dann in allen Theatern gſungen worden; und da hat man wieder augenſcheinlich gſehn, wie lieb die treuen Öſterreicher ihren Landesfürſten haben.

'S Theater iſt noch nie ſo gſteckt voll gweſen, und weil einige zum Singen nicht recht gſehn haben, ſo haben's ſogar Lichtl anzunden, wie bei der Johannesandacht und habn dadurch zeign wollen, daß unſer Kaiſer Franz wirklich unſer Schutzpatron iſt. Das Lied wird jetzt auch in allen Geſellſchaften und öffentlichen Örtern geſungen und von allen Fräulen aufn Klavier geſpielt. Wenn's aber nur übers Singen 's Zahln nicht vergeſſen: den mit'n bloßen Singen iſt uns jetzt nicht geholfen.

Weil unſer beſter Kaiſer kein Freund von Komplimenten und Schmeicheleyen iſt, ſo iſt er mit Fleiß ſpäter ins Theater kommen. Aber da ſind d'Wiener auch ſein gweſen und habn mitn Lied aufn Monarchen gwart und da hat ers halt mit Gwalt anhörn müſſen; da hat er aber gezeigt, wie gerührt er von der Lieb ſeiner Unterthanen iſt."

Aus dem Tagebuch des Grafen Zinzendorf erfahren wir, daß der Kaiſer ſich bei der Abſingung gerührt im Hintergrunde hielt und erſt, als die Ovationen kein Ende nehmen wollten, an der Logenbrüſtung erſchien, um ſich zu bedanken. Auch in anderen Städten hatte man dafür geſorgt, daß das Lied dem Publikum in richtiger Weiſe zu Gehör gebracht werde; es wurde gleichzeitig am ſelben Abend in den Schauſpielhäuſern in Graz, Prag, Leoben, Innsbruck und auch in dem damals ſchon vom Feinde bedrohten Trieſt unter großem Jubel abgeſungen. So war mit einem Schlage das Lied tatſächlich zu einer Volkshymne geworden, die jedermann auf den Lippen hatte. Wir leſen, daß ſchon in den nächſten Tagen das Lied überall geſpielt wurde; ſo iſt uns eine Beſchreibung von einer zwei Tage nach dieſer Erſtaufführung in Wien ſtattgefundenen Feſtlichkeit erhalten, bei welcher 24 arme Brautpaare, die durch einen reichen Engländer ausgeſtattet wurden, nach ihrer in der Stephanskirche erfolgten Trauung mit allen Hochzeitsgäſten

und zahlreichem anderen Publikum sich bei dem Hoftraiteur Jahn zum Schmause einfanden, wobei die bürgerliche Regimentskapelle auf stürmisches Verlangen der Anwesenden das neue Lied „Gott erhalte" dreimal spielen mußte.

Haydn wurde vom Kaiser Franz durch die Übersendung einer goldenen, mit dem Porträt des Kaisers geschmückten Dose sowie durch ein ansehnliches Geldgeschenk belohnt, ein Lohn, der freilich wenig ist für den Sänger jenes Liedes, das den Kaiser im Volke populärer gemacht hat als seine Regierungsmaßnahmen[1].

Im März d. J. und zwar am 25., wurde eine Oper Haydns, seine „Armida", im k. k. priv. Wiedener Theater zugunsten des Orchesters aufgeführt[2]. Die „Armida" ist übrigens die letzte Oper Haydns, von welcher noch zu seinen Lebzeiten eine Aufführung veranstaltet wurde (1805 zu Turin).

Wien und Österreich machten damals schwere Tage durch; am 16. März erzwang sich Bonaparte den Übergang über den Tagliamento und rückte über den Isonzo im Süden des Reiches vor. Österreich wußte dem siegreichen Abenteurer keine schlagkräftige Armee entgegenzustellen; Kunst und Musik waren die Kräfte, mit denen man das Waffenglück Österreichs herbeizuführen hoffte. Haydn mit seinem Kaiserlied, Beethoven mit seinem „Kriegslied der Österreicher" und Musiker kleineren Kalibers wurden aufgeboten, die Kriegsbegeisterung zu entfachen, mit wenig Erfolg. Man war froh, daß sich Napoleon dazu verstand, einem Präliminarfrieden zuzustimmen, der am 18. April in Leoben unterzeichnet wurde; am 17. Oktober wurde erst der eigentliche Friede zu Campo-Formio geschlossen, durch welchen die Feindseligkeiten — allerdings nur vorläufig und für kurze Zeit — ihr Ende fanden.

[1] Der Künstler dankte dem Grafen Saurau, der ihm das kaiserliche Geschenk übermittelte, in seiner bescheidenen Weise:

„Exzellenz!

Eine solche Überraschung, und So viel Gnade, besonders über das Bild meines guten Monarchen hab ich in Betracht meines kleinen Talents, noch nie überlebt. Ich danke Euer Exzellenz von Herzen und bin erbietig in allen Fällen Euer Exzellenz zu dienen. Bis 11 Uhr werd ich den Abdruck überbringen.

Bin in tiefster Ehrfurcht
Unterthänigster gehorsamster Diener
Jos. Haydn."

[2] Vgl. über die „Armida" Bd. II, S. 201 u. 356. Einladung und Ankündigung für obige Aufführung im Archiv der Gesellschaft d. Musikfreunde.

Haydn war während der erſten Hälfte des Sommers in Wien und führte zu dieſer Zeit ſeine Überſiedlung in das ihm gehörige, nunmehr umgebaute und vergrößerte Haus durch. Die Vorſtadt Gumpendorf, in der Haydns Haus ſteht, lag damals an der äußerſten weſtlichen Peripherie Wiens und galt ſchon eigentlich mehr als Sommerfriſche. Um in die innere Stadt zu gelangen, mußte, wer nicht zu Fuß wandern wollte, eine Sänfte oder einen Wagen mieten. Haydn übernachtete daher oft, wenn es zu ſpät wurde, um den langen Weg nach Hauſe zu machen, bei Freunden in der Stadt, mietete auch ſpäter über den Winter ein Abſteigquartier drinnen. Als ein ſolches müſſen wir wohl die Wohnung Haydns, die uns der Schwede Silverſtolpe[1] in ſeinen Erinnerungen bei einem Beſuche im Jahre 1798 nennt, in der Krugerſtraße Nr. 1075 im Haus „Zum blauen Säbel“ anſehen.

Im Herbſt war Haydn dann in Eiſenſtadt.

Erzherzog Joſef, 1796 zum Palatin von Ungarn ernannt, war vom Fürſten Eſterhazy eingeladen worden, ihn auf Schloß Eiſenſtadt zu beſuchen. Der Palatin kam Ende September und war von der Gaſtfreundſchaft des Fürſten ſo entzückt, daß er ſeinen Beſuch bald wiederholte. Kein Wunder, denn der Fürſt Eſterhazy bemühte ſich, die ganze Größe ſeines Reichtums und ſeiner Macht zu zeigen. Am 27. September zog der Erzherzog in Eiſenſtadt ein, und ſein Aufenthalt beſtand aus einer ununterbrochenen Kette von Feſten und Luſtbarkeiten aller Art, von Jagden, Paraden, Feuerwerken, Bällen, Feſtmählern und auch künſtleriſchen Darbietungen. Am 28. September fand ein Hofkonzert ſtatt, wobei auf Wunſch des Erzherzogs ein von Haydn neu komponiertes Streichquartett geſpielt wurde, und zwar, wie Roſenbaum ſagt: „nach dem Lied Gott erhalte“. Es iſt das dritte der Graf Erdödy gewidmeten ſechs Quartette (Op. 75), das bekannte Quartett mit den Variationen über die öſterreichiſche Volkshymne, das demnach damals bereits komponiert war und wohl hier zum erſten Male vor einem größeren Kreiſe geſpielt wurde; dem Quartett folgte noch ein von dem jungen Virtuoſen Luigi Tomaſini, Sohn des fürſtl.

[1] Silverſtolpe, Nägra återblicker, Stockholm 1841. Silverſtolpe behauptet, daß Haydn erklärt habe, „hier in dieſem Zimmer iſt Mozart geſtorben“, das war entweder ein Irrtum Haydns oder Silverſtolpes.

Konzertmeisters, vorgetragenes Violinsolo (Variationen seines Vaters)[1].

Noch glänzender gestaltete sich der zweite kurz darauf erfolgte Besuch des Palatins, bei welchem auch der kurz vorher (17. Oktober) erfolgte Friedensschluß zu Campo-Formio gefeiert wurde. Dienstag, den 26. Oktober wurde vom Fürsten Esterhazy eine Jagd bei Zillingsdorf angeordnet, zu welcher der Erzherzog-Palatin von Budapest aus eingetroffen war. Der Jagd folgte eine Tafel zu 200 Gedecken im großen Saale des Schlosses zu Eisenstadt, abends im fürstlichen Theater ein Lustspiel, aufgeführt durch die aus Wien eigens verschriebene Schauspielergesellschaft vom Leopoldstädter Theater, dann das von Vigano verfaßte Ballett „Pygmalion" (Musik von Raphael), in dem Vigano, der vielbewunderte Solotänzer vom Burgtheater, Solo tanzte, und zum Schlusse ein großer Maskenball und Illumination des ganzen Schlosses. Am 27. Oktober war abermals Jagd, um ½5 Uhr nachmittags Tafel im großen Saale, abends Konzert, wobei, als der Palatin eintrat, das nun schon populär und bereits zur offiziellen Kaiserhymne gewordene Volkslied „Gott erhalte" und hierauf die vokale Bearbeitung der „Sieben Worte" aufgeführt und das Ballett „Pygmalion" wiederholt wurde. Am 28. früh erfolgte die Abreise des Palatins.

Der Bericht der Wiener Zeitung (1797, Nr. 88) stimmt im allgemeinen überein mit den Tagebuchaufzeichnungen Rosenbaums, der selbst beim Arrangement, soweit es die künstlerischen Veranstaltungen betraf, beschäftigt war; er erzählt, daß er 1000 Texte zu den „Sieben Worten" und 1500 Texte der Volkshymne, die in Ödenburg gedruckt wurden, verteilt habe. Das Sopransolo in den „Sieben Worten" sang Therese Gaßmann, die jüngere Tochter Florian Gaßmanns, Schülerin Salieris und Sängerin am Hoftheater zu Wien; sie erhielt für ihre Mitwirkung vom Fürsten ein Honorar von 50 Dukaten. Rosenbaum lernte bei dieser Gelegenheit die junge anmutige Sängerin kennen und lieben. Bald entspann sich aus der flüchtigen Bekanntschaft ein ernstes Herzensbündnis, und ungeachtet aller Hindernisse, die sich der Verbindung

[1] So sagt die Wiener Zeitung: Dagegen nennt Rosenbaum den siebenjährigen Karl Böhm (nicht zu verwechseln mit Josef Böhm, geb. 1775, nachmals in der Hofkapelle) als Solisten.

beider in den Weg ſtellten (bei deren Wegräumung Meiſter Haydn hilfreiche Hand bot), führte Roſenbaum ſeine Thereſe am 11. Juni 1800 zum Altar, um mit ihr Jahre lang in glücklichſter Ehe verbunden zu ſein.

Zwiſchen die beiden erzherzoglichen Beſuche fällt, am 29. September, eine Aufführung der neuen Meſſe in C, alſo der Paukenmeſſe. In dieſer Aufführung debütierten zwei neue Sängerinnen, die aus Preßburg gekommen waren, eine Diskantiſtin Anna Rhumfeld und eine Altiſtin Joſefa Hammer. Beide Sängerinnen gefielen ſehr und wurden in die fürſtliche Kapelle engagiert; die letztere iſt, aus einer ſpäteren Tagebucheintragung Roſenbaums zu ſchließen, Haydn vielleicht ſpäter etwas näher geſtanden. Daß man in dem kleinen fürſtlichen Städtchen manchmal feuchtfröhlichen Unterhaltungen nicht abhold war, dafür zeugt eine Tagebucheintragung von Roſenbaum unterm 8. Oktober: „Ging zum Engl ſoupieren, da war die Mlle. Grießler, der Lichtſcheindl, Specht, Haydn, Grundmann und ich, wir waren zuſammen ſehr froh und trollten uns erſt um 10 nach Hauſe.“ Es kann ſich hier aber auch um Haydns Bruder Johann handeln. Mit 1. Oktober 1797 wurden die Bezüge Haydns erhöht. Er erhielt außer der Penſion von 1000 Gulden, die ihm Fürſt Nikolaus I. teſtamentariſch vermacht hatte, und dem Gehalt von 400 Gulden, den ihm Fürſt Nikolaus II. bei Wiederaktivierung der Kapelle dazugelegt hatte, jetzt noch eine Zulage von 300 Gulden (alſo insgeſamt 1700 Gulden jährlich) und außerdem „die Uniform nach herrſchaftlichem Belieben“: grüner Frack mit rotem Aufſchlag (während er in Eſterhaz blauen Frack mit Goldſtickerei trug). Der oben (S. 112) erwähnte ironiſche Brief an die fürſtliche Vermögensverwaltung mag zu der Entſchließung des Fürſten, den Gehalt ſeines Kapellmeiſters zu erhöhen, gewiß beigetragen haben.

Die Tonkünſtler-Sozietät, welche ſich ſeinerzeit[1] ſo taktlos Haydn gegenüber benommen, daß er ſeine Bewerbung um Aufnahme zurückzog, hatte ſchon längſt eingeſehen, welchen Fehler ſie begangen hatte, und war von dem Wunſche beſeelt, das Haydn angetane Unrecht gutzumachen. Paul Wranitzky, ehemaliger Schüler Haydns, jetzt Sekretär oder, wie der offizielle Titel lautete,

[1] Vgl. Pohl, Denkſchrift aus Anlaß des hundertjährigen Beſtandes der Tonkünſtler-Sozietät Wien 1876, u. Biographie II, S. 84 f.

„Aktuar" der Sozietät, war besonders bestrebt, die seinerzeitige Affäre vergessen zu machen und dem nunmehr dem Zenit seines Ruhmes zustrebenden Meister eine gebührende Genugtuung zu geben; die Sozietät hatte ihr Wiedergutmachungsverfahren nicht zu bereuen, denn die ihr von Haydn zur Aufführung überlassenen Werke brachten für die wohltätigen Zwecke der Gesellschaft gewaltige Summen ein. Schon im Januar des Jahres 1797 war in einer Sitzung beschlossen worden, Haydn und einigen anderen Komponisten Ehren-Freikarten, für die Akademien der Tonkünstler-Sozietät giltig, zu senden. Das Schreiben, mit welchem Wranitzky die Freikarte an Haydn sandte, war besonders warm und schmeichelhaft gehalten[1]; wünschte er doch, wie er in der Sitzung sagte, „das Versehen der Sozietät gegen Haydn aus seinem und, wenn es möglich wäre, aus Haydns Gedächtnis auf ewig zu verdrängen". Wranitzky ließ nicht locker und beantragte endlich gegen Ende des Jahres, Haydn unentgeltlich in die Sozietät aufzunehmen. „Wohl sei damit gegen die Regeln der Statuten gehandelt, doch die Sozietät müsse hier eine Ausnahme machen und sich geehrt fühlen, einen so außerordentlichen Mann, der in der Tonkunst so unerreichbare Vorschritte gemacht und der Sozietät schon so viel Nutzen durch seine Kompositionen verschafft, als ihr Mitglied betrachten zu können."

Man muß sich, um die Ungewöhnlichkeit des Antrages und des hierüber gefaßten zustimmenden Beschlusses zu verstehen, vergegenwärtigen, daß die Tonkünstler-Sozietät in erster Linie nicht künstlerische, sondern wirtschaftliche Zwecke verfolgte, und daß den Sozietäts-Mitgliedern sowie deren Familien durch die erfolgte Aufnahme nach Art der modernen Pensionskassen für die damalige Zeit recht erhebliche materielle Vorteile winkten, die durch die Aufnahmegelder und durch persönliche Leistungen, zum Teil wenigstens, erworben werden mußten. Der nun gefaßte Beschluß wurde unserem Meister von dem damaligen Präsidenten der Sozietät, dem Grafen von Kuefstein, in dessen Palais in Gegenwart des Vizepräsidenten Salieri und der Ausschußmitglieder Friberth, Orsler, Pable, Wranitzky mitgeteilt und er gleichzeitig eingeladen, zur nächsten Plenarsitzung zu erscheinen, um den eigentlichen Akt der feierlichen Auf-

[1] Vgl. auch Signale 1865, Nr. 47.

nahme als perpetuierlicher Aſſeſſor senior mitzumachen. Dieſe Sitzung fand am 11. Dezember ſtatt. Roſenbaum, unſer Gewährsmann, ſchreibt darüber am 17. Dezember: „In der Wiener Hofzeitung am 16ten war die Feierlichkeit beſchrieben, daß Joſ. Haydn mein verehrungswürdiger Freund am 11. Dec. in die Geſ. d. Inſt. d. Muſiker mit Nachlaß aller Einlagen aufgenommen u. wegen der außerordentl. Verd. als der Vater u. Reformator d. edlen Tonkunſt zum assessor soc. einſtimmig unter d. Vorſitz d. Gf. Auffſtein als Muſikgrafen ernannt worden. Gf. Johann Eſterhazy führte ihn in d. Sall, welcher das große Theezimmer beim Redouten Sall iſt, beim Eingang empfingen ihn d. Tonkünſtler mit Vivat Rufen u. Händeklatſchen u. Paul Wranitzky als Actuar hielt an ihn eine Rede."

Schon bald nach ſeiner Ernennung zum Aſſeſſor konnte Haydn in ſeiner neuen Eigenſchaft einer Veranſtaltung der Sozietät beiwohnen; am 22. und 23. Dezember 1797 fand im Burgtheater die nächſte Doppelakademie der Tonkünſtler-Sozietät ſtatt, bei welcher unter anderem ein „Terzett mit Variationen aus der Oper ‚Don Juan' auf zwei Hautboen und dem engliſchen Horn, von der Kompoſition des Herrn van Bethofen" aufgeführt wurde. Es iſt als ſicher anzunehmen, daß Haydn pünktlich bei beiden Aufführungen anweſend war, ſonſt hätte er nicht in der Sitzung vom 10. März 1798, der erſten, an welcher er teilnahm, erſucht, „ſolche Anſtalten zu treffen, daß zu den bevorſtehenden Akademien alle Glieder ohne Ausnahme ſelbſt in perſon erſcheinen und beide Tage bis ans Ende ausharren und nicht wie es leider die traurige Erfahrung lehrt, ſpäter kommen, früher abgehen oder den zweiten Tag gar nicht erſcheinen". Noch bei einigen weiteren Sitzungen der Sozietät wird Haydn als Anweſender erwähnt: am 4. und 18. November 1799, am 9. Dezember 1799 und das letztemal am 14. November 1800, bei welcher Sitzung er ſich darüber beklagt, „daß der Zug bei der Vorſtellung der Akademie ſo ſtark iſt, daß er noch jedesmal krank wurde".

Der Dank Haydns für ſeine Ernennung zum Mitgliede der Tonkünſtler-Sozietät ließ nicht lange auf ſich warten. Im Seſſions-Protokoll der Sozietät vom 19. Januar 1798 heißt es: „Herr Joſ. Haydn läßt ſich entſchuldigen, daß er zur heutigen Seſſion nicht erſcheinen könne, weil er mit ſeinem Fürſten nach

Eisenstadt gehet, indessen offeriert er der Societät zur künftigen Fasten-Academie die 7 Worte in der Vocal Musik. Die Societät nimmt die Offerte mit größter Dankbarkeit und innigsten Vergnügen an."

Der Aufenthalt Haydns in Eisenstadt war übrigens von ganz kurzer Dauer, denn schon am 5. Februar notiert Rosenbaum, daß Haydn in Wien bei ihm über Nacht geblieben sei. Mit Rosenbaum und Therese Gaßmann war er damals viel zusammen; hatten die beiden doch allen Grund, sich seiner Freundschaft und Wohlgesinntheit zu versichern. Rosenbaums Stellung beim Fürsten stand auf schwankendem Grunde, und Therese brauchte das Wohlwollen und die Förderung durch den weltberühmten Meister. Und ihre gemeinsame Herzensangelegenheit brauchte erst recht eifrige Förderer und Beschützer von Einfluß, wie es Haydn eben war. Einen Einblick in diese Beziehungen gibt die Eintragung Rosenbaums vom 17. März: „Therese war bei Haydn, selber sprach viel und Gutes von mir. Auch ich besuchte Haydn, unterhielt mich anfangs mit der Frau, dann kam auch er zu Hause. Ich erzählte sehr offenherzig mein Lieben und mein Bündnis mit Theresen und bat ihn dringend uns da zu nützen, wo er im Stande ist, welches er auch treulich versprach." Trotz Haydns und anderer hochmögender Freunde des liebenden Paares Bemühungen konnte dieses erst nach zwei Jahren die Schwierigkeiten überwinden, die sich seiner Verbindung entgegenstellten und die hauptsächlich in der mangelnden Einwilligung der beiderseitigen Vorgesetzten bestanden.

Die Akademie der Tonkünstler-Sozietät, welcher Haydn die Wiener Erstaufführung der von ihm als Vokalwerk umgearbeiteten „Sieben Worte" überließ, fand am 1. April (Palmsonntag) 1798 und am darauffolgenden Tage im Burgtheater statt. Die Tonkünstler-Sozietät hatte es, wie schon erwähnt, nicht zu bereuen, Haydn aufgenommen und die Aufführungen seiner Werke in den Mittelpunkt ihrer künstlerischen Tätigkeit gestellt zu haben. Gleich über diese erste Aufführung eines großen Haydnschen Werkes meldet ein späteres Sessionsprotokoll: „Diese Akademie, welche wir bloß dem Haydn zu verdanken haben, hat 2768 fl und einige Kreuzer getragen. Ein Beweis, daß Haydn's unentgeltliche Aufnahme in die Societät ein großer Gewinn für dieselbe ist." Diese beiden Aufführungen der zu einem Oratorium umgewandelten „Sieben

Worte", welche unter des Meisters eigener Leitung stattfanden, waren aber nicht bloß für die Sozietät ein großer materieller, sondern für Haydn selbst ein abermaliger bedeutender künstlerischer Erfolg. Haydn hatte mit der Bearbeitung der „Sieben Worte" einen Weg betreten, der ihn in seiner weiteren Entwicklung auf die Höhe seiner beiden großen Meisterwerke, der „Schöpfung" und der „Jahreszeiten", brachte, und das Publikum folgte ihm dabei willig und dankbar. —

Rosenbaum meldet: „Haydn wurde mit dreimaligem Klatschen empfangen und so auch am Ende begleitet." Unter den Anwesenden war Kaiser Franz und die kaiserliche Familie. Das erste Konzert am 1. April brachte außer Haydns Stück eine Sinfonie von Eybler und ein Klarinettekonzert von Beer, die Wiederholung am 2. April brachte das Bläserquintett von Beethoven, welches dieser zusammen mit Triebensee (Oboe), Beer (Klarinette), Matoušchek (Fagott) und Nickl (Waldhorn) spielte. Die Soli in den „Sieben Worten" sangen Therese Gaßmann, Antonie Flamm, Karl Weinmann (am 2. Abend Ignaz Saal) und Sigismund Hüller. Der Chor war 150 Personen stark.

Bald nach Ostern gab es in Wien wieder unruhige Tage. Am 13. April wurde eine vom französischen Gesandten Bernadotte an seinem Hause in der Wallnerstraße ausgesteckte französische Trikolore von der erregten Menge heruntergerissen, auf die Hauptwache am Hof gebracht und dort verbrannt. (Bernadotte protestierte, zog aber vorerst den kürzeren und reiste am 15. April mit dem Personal der Gesandtschaft ab.) Am Abend desselben 13. fand im Saale des Hoftraiteurs Jahns ein Konzert statt, das von der Sängerin Luisa Caldarini veranstaltet wurde, und bei welchem zu Beginn eine Sinfonie von „dem berühmten Herrn Kapellmeister Hayden" und am Schlusse ein „Allegro" von ihm aufgeführt wurden.

Haydn selbst mag in diesen Tagen wohl viel beschäftigt gewesen sein; rückte doch immer näher und näher der Tag, an dem seine „Schöpfung" ihre erste Aufführung erleben sollte.

Wieso Haydn dazu gekommen, dieses Werk zu schreiben und gerade diesen Text zu wählen, lag an verschiedenen äußeren und inneren Veranlassungen. hierüber soll noch später gesprochen werden. Die unmittelbare und letzte Anregung zur Komposition dürfte Haydn tatsächlich von van Swieten erhalten haben. Swieten

suchte für die Konzerte der adeligen Liebhabergesellschaft interessante Werke, dazu kam seine Verehrung für Haydn, endlich die Eitelkeit und der Wunsch, als Dichter zu glänzen. Swieten wußte die Mitglieder der adeligen Gesellschaft dazu zu bestimmen, daß sie sich bereit erklärten, je 50 Dukaten auszuwerfen, damit Haydn 500 Dukaten als Honorar erhielte und die Kosten der ersten Aufführung gedeckt werden sollten. Es waren dies die Fürsten Esterhazy, Kinsky, Lichnowski, Liechtenstein, Lobkowitz, Schwarzenberg, Trautmannsdorff, die Grafen Harrach, Fries, Marschall, die Freiherrn v. Spielmann und van Swieten.

Haydn war sich vielleicht der Bedeutung bewußt, welche dieses Werk in seinem Schaffen einnehmen sollte, er sah die Blicke der ganzen Welt, als sie von seiner Arbeit erfuhr, auf sich gerichtet; er wußte, es ging um das Letzte, Höchste. Er äußerte sich später: „Erst als ich zur Hälfte in meiner Komposition vorgerückt war, merkte ich, daß sie gerathen wäre; ich war auch nie so fromm, als während der Zeit, da ich an der Schöpfung arbeitete. Täglich fiel ich auf meine Knie nieder und bat Gott, daß er mir Kraft zur glücklichen Ausführung dieses Werkes verleihen möchte."

Am 6. April 1798 wird dem Fürsten Joseph zu Schwarzenberg die Fertigstellung des Haydnschen Werkes gemeldet[1], dessen Aufführung im fürstlichen Palais „sobald es die Umstände der Fürstin zulassen" statthaben soll. Fürstin Pauline Schwarzenberg hatte erst am 20. März einer Tochter das Leben geschenkt und lag noch im Wochenbett. Es dauerte daher noch drei Wochen, bis das fürstlich Schwarzenbergische Palais dem Rummel einer großen Premiere ausgesetzt werden konnte. Für den 29. und 30. April wurden die ersten, mit Spannung erwarteten Aufführungen des Haydnschen Werkes angesetzt[2]: Die Aufführung am 29. (einem Sonntag) hatte mehr den Charakter einer öffentlichen Generalprobe, am 30. April war der eigentliche Konzerttag, an dem alles, was in Wien zur kunstliebenden Gesellschaft zählte, sich im großen Saale des Schwarzenbergschen Palais am Neuen Markte einfand. Das Interesse des Publikums war ein ungeheures, auch desjenigen,

[1] Vgl. Anton Morath, „Die Pflege der Tonkunst durch das Haus Schwarzenberg", „Das Vaterland" v. 10. März 1901.

[2] Die Angaben in Hanslick, Geschichte des Concertwesens, S. 25, sind falsch.

welches nicht das Glück hatte, dem Konzerte im Saale beiwohnen zu können, ſondern ſich mit dem Anſtaunen der zu Fuß, in Wagen und in Sänften herbeiſtrömenden Beſucher begnügen mußte. Sicherheitswache in der Stärke von 18 Berittenen und 12 Poliziſten zu Fuß mußte die Zufahrt freihalten. Die „Mehlſtandſetzer“ am Neuen Markt mußten ihre Marktſtände und ihre Säcke mit Mehl und Hülſenfrüchten wegräumen, um Platz zu machen, wofür ſie aus der Schwarzenbergſchen Hauptkaſſe einen Betrag von 10 fl. 20 Kr. als Vergütung erhielten.

In dem ſchönen, für heutige Begriffe allerdings kleinen Saale drängte ſich das vornehme Wien und lauſchte mit Aufmerkſamkeit, ja mit Ergriffenheit, dem neuen Werke des allgemein verehrten Meiſters, das ihn von einer neuen Seite zeigen ſollte. Haydn ſelbſt dirigierte, Salieri ſaß am Flügel, die Soli ſangen Frl. Chriſtine Gerardi, Mathias Rathmayer und Ignaz Saal.

Chriſtine Gerardi, auch Gerhardi geſchrieben, war trotz ihrer Jugend (ſie war damals erſt 21 Jahre alt) eine ſehr beliebte, ja faſt gefeierte Sängerin. In ihrem Trauſchein wird ſie als Tochter des „Chriſtian Gerhardi, Kattunfabriksdirektor in Mähren“ und ſeiner Gattin Sofie geb. Monti bezeichnet. Nach anderen nicht ſehr zuverläſſigen Berichten ſoll ihr Vater kaiſerlicher Bediensteter geweſen ſein, der mit Leopold II. von Toskana nach Wien kam. In einem Konzert franzöſiſcher Emigranten in London 1794 erſcheint auch eine Mlle. Gerardi; ſollte es dieſelbe ſein, ſo würde die Familie aus Frankreich ſtammen. Fürſtin Eleonore Liechtenſtein ſpricht in den Briefen an ihre Tochter Gräfin Harrach zweimal von ihr; einmal bezeichnet ſie ſie als ›emigrée allemande‹, das anderemal ſagt ſie: ›cette jeune fille d'un négociant qui a fait banqueroute.‹ Wiederholt wird ihr Name bei den großen Opern- und Oratorienaufführungen im Palais Schwarzenberg und Palais Lobkowitz genannt, wo ſie die Hauptpartien in „Azur“ von Salieri, „Alceſte“ von Gluck, „Acis und Galathea“ von Händel ſang und die Zuhörer ſowohl durch ihre Geſangskunſt als durch ihr Spiel entzückte. Der „neue teutſche Merkur“ (herausgegeben von Wieland in Weimar) läßt ſich von ſeinem Wiener Korreſpondenten unterm 3. Mai 1798 berichten: „In der Geſellſchaft der Muſikliebhaber ſteht Frl. Chriſtine Gerardi unter allen Sängerinnen am erſten Platze; ein vortreffliches Organ, Biegſam-

keit und Wohlklang der Stimme, eine schöne Gestalt, sprechende Züge und vor allem ein feuriges Auge, geben jedem Worte Kraft, jedem Ton, der ihrer Brust entsteigt, Anmuth." Ihre schöne Stimme und liebliche Erscheinung werden auch von vielen anderen gerühmt. Wenige Monate nach der Erstaufführung der „Schöpfung" am 20. August 1798 vermählte sich Christine Gerardi mit Dr. Josef Frank, Sohn des Hofrats Peter Frank, berühmten Arztes und Direktors des Wiener allgemeinen Krankenhauses. Der junge Frank hatte auch Medizin studiert und war in Pavia zum Doktor promoviert worden, übte aber die Heilkunde nicht aus, sondern betrieb, da der Vater sehr vermögend war, alle möglichen Liebhaberkünste, insbesondere die Musik. Beethoven, der ein Patient des alten Frank war, verkehrte viel im Hause, „korrigierte die nicht korrigierbaren Compositionen, spielte etwas, und half dem Sohn bey der Anordnung der Musik" (Schönauer an Sonnleithner). Christine Frank-Gerardi kam auf diese Weise auch in Berührung mit Beethoven, den sie schon vor der persönlichen Bekanntschaft sehr verehrt und mit schwungvollen Huldigungsversen bedacht hatte, wofür ihr der sonst schwer zugängliche Meister in sehr respektvollem Tone gedankt hatte. Vater, Sohn und Schwiegertochter übersiedelten 1804 nach Wilna, wo die beiden Franks Stellungen als Professoren annahmen. Es litt sie jedoch dort nicht lange, und sie kehrten einer nach dem anderen nach Wien zurück. Christine hatte in Wilna Gelegenheit gehabt, deutsche Kultur und Kunst nach dem Osten zu tragen, und sang auch 1809 in einer von Steibelt dirigierten Aufführung der „Schöpfung" in polnischer Sprache.

Ohne Zweifel hatte Haydn sie schon öfters singen gehört. Ob er aus freien Stücken oder auf Wunsch der Kavaliere ihr die Sopranpartie in der „Schöpfung" übertrug, steht dahin; jedenfalls stand es schon geraume Zeit vorher fest, daß sie die Partie kreieren werde, und Haydn nahm sicher darauf Bedacht. Anderwärts, außer bei Schwarzenberg, sang Christine Frank-Gerardi die Sopranpartie in Haydns Werk nicht; bei den öffentlichen Aufführungen übernahm ihren Part Therese Saal, die Tochter des Bassisten Ignaz Saal, Rivalin der Therese Gaßmann am Hoftheater. Saal selbst war der erste Interpret der Baßpartie in der „Schöpfung". Keine sehr interessante Persönlichkeit, ein nütz-

licher, vielſeitiger Sänger, der gelegentlich ſogar im Schauſpiel mittat, alles mögliche ſang, Ernſtes und Komiſches, und deſſen Stärke weniger im Geſanglichen als in der Charakteriſierung lag. Vom Vertreter der Tenorpartie in der Erſtaufführung iſt nicht mehr bekannt, als daß er Doktor der Rechte und Profeſſor am Thereſianum war, eine hübſche Stimme beſaß und als ein ſehr geſchmackvoller Dilettant, der ſich im Konzertſaale ſehr bewährte, galt.

Das Werk machte bei der Uraufführung ſofort tiefen Eindruck auf die Zuhörer. Im „neuen teutſchen Merkur“ ſchreibt der Wiener Korreſpondent: „Schon ſind drei Tage ſeit dem glücklichen Abende verfloſſen, und noch klingt es in meinen Ohren, in meinem Herzen, noch engt der Empfindungen Menge ſelbſt bey der Erinnerung die Bruſt mir.“

Ebenſo enthuſiaſtiſch äußert ſich Ignaz Edler von Moſel in ſeinem Memoirenwerke „Die Tonkunſt in Wien während der letzten fünf Dezennien“ (Wien 1840): „Der Abend, an welchem die ‚Schöpfung‘ im Palaſt des kunſtliebenden Fürſten Joſef v. Schwarzenberg unter des Tonſetzers eigener Leitung vor einer glänzenden Verſammlung zum erſten Mal aufgeführt wurde, wird Jedem unvergeßlich bleiben, dem es, wie mir, gegönnt war, daran Theil zu nehmen.“

Sehr intereſſant ſind einige Stellen aus Briefen der Prinzeſſin Eleonore Liechtenſtein (geb. Prinzeſſin Oettingen-Spielberg), die ſie an ihre Tochter, die Gräfin Joſefine Harrach ſchreibt[1]:

1.

„*Samedi ce 28 Avril 1798.*

Maurice qui vous embrasse, vous et votre mari, prie, mais très fort à sa manière ce dernier, de ne pas oublier de lui donner un billet pour le concert de Schwartzenberg qui sera mardi, il dit, que ce sera la plus belle chose du monde, il prétend que la Lord (Sorel?) en voudrait bien aussi en avoir un.“

2.

„*Le dimanche 29 Avril 1798.*

Cette musique de Heiden de la création du monde fait grand bruit, on dit, que jamais on n'a rien entendu de semblable;

[1] Von dem fürſtlich Schwarzenbergſchen Archiv zu Raudnitz freundl. zur Verfügung geſtellt.

l'auteur convient que l'est son chef-d'oeuvre, le poëme est fait dit-on par le Baron; il n'y a que 3 voix, Mlle Gerard émigrée allemande qui a une voix superbe, Sale et un autre, je ne sais qui, ces sont tous des anges Raphaël, Gabriel et Uriel; on dit qu'on ne fait que pleurer d'attendrissement sur la grandeur, la majesté, la bonté de Dieu, l'âme s'élève, on ne peut se défendre d'aimer, d'admirer ce grand et admirable ouvrier. Il y a eu 2 répétitions hier et avant-hier et hier la Pesse. Clary y a été à l'invitation de Mme Chotek qui l'en a conjuré;« etc.

3.

»Ce mardi 1. Mai 1798 à 10 h. et un 1/4.

A 11 h. part l'occasion et je loge à une lieu de chez vous ma chere Pepie, je n'ai donc pas beaucoup de temps, pour vous dire qu'en effet ce concert est, une chose superbe, admirable et qui mérite très certainement; si votre santé le permet et que ce soit votre bon plaisir à l'un et à l'autre de revenir un peu de Brug pour l'entendre; je vouderais que quelqu'un de plus habillé que moi puisse vous en parler dignement de ma vie, je n'ai vu un tel enthousiasme, je me trouvais à coté du Cte. Marchal et tout près d'Op . . . qui surtout le premier était absolument hors de lui. Tout ce qui est outré, affaibli chez moi le sentiment, mais en me mettant tout seule et uniquement livrée à moi, même, je puis vous assurer que je n'ai guère entendu quelque chose de plus beau qui enlève qui tire des larmes qui entre dans le sujet tout grande et relevé, qu'il n'y a pas d'athée(?) comme je l'ai dit au Mr. Marchal, car si une voix l'était élevée dans l'assemblée qui eut dit Ad . . . tout ce D. créateur cet être si grand, dont les œuvres sont si admirables, joignons nos voix pour le louer, je crois que tout le monde se serait levé pour le faire et que chaqu'un l'a fait souvent dans son cœur. C'est le Baron qui a fait paroles, toutes tirées de la génèse et des psaumes et il a communiqué ses idées à Haydn pour la musique, il est sur que cela leur fait honneur à l'un et à l'autre. Marchal m'a dit que Haydn est venu d'Angleterre avec le projet de composer sur ce sujet, qu'on lui avait donné là avec un poëme anglais

et c'est la . . . . . que le Baron a travaillé et sans lui rien oter je crois à-peu-près traduit. La musique a été parfaitement executée, dirigée par Hayden qui donait la mesure des 2 mains. Gabriel est cette jeune fille d'un négociant qui a fait banqueroute, elle a une belle voix, jeune et facile. Raphael était Sale (?) et Uriel un Mr. qui est professeur au Thérésien, belle voix de tenor qui m'a beaucoup plu. Le chaud a été terrible; j'y ai vu mais de loin votre cher Guerin (?); il y avait beaucoup de monde, nous 4 vieilles figures, la Françoise, Clary Kinsky et moi, du reste toutes les élégantes Polonaises, Anglaises et Viennaises. Adieu ma très chère Pepie, je vous envois les livres, 2 sermons de Schneller et le reste de ces graines rouges, dont nous ne pouvons pas faire usage manquant des serres. Adieu je vous embrasse, Nani a bien pleurée surtout à ce duo d'Adam et d'Ève; on ne sait pas, à quand la seconde représentation, cela dépend de Mr. Braun qui ne se montre pas facile, il y en aura une troisième, voilà tout ce que j'ai pu apprendre.«

Schon bei der ersten Aufführung bei Schwarzenberg wurde ein bei Math. Andr. Schmidt gedrucktes Textbuch[1] sowie ein zwölf Strophen langes Huldigungsgedicht des Orientalisten Hammer-Purgstall („Wen lüstet die Triumphe noch zu schauen") verteilt. Neben dem großen moralischen Erfolge war auch der materielle nicht zu unterschätzen. Außer dem von den Adeligen gestifteten Honorar von 500 Dukaten ließ Fürst Schwarzenberg dem Meister noch ein Extrahonorar von 100 Dukaten auszahlen: außerdem erhielt Haydn die ganzen Eintrittsgelder aus den Schwarzenbergschen „Schöpfungs"aufführungen, die sich auf 4088 fl 30 x beliefen. Am 7. und 10. Mai fanden Wiederholungen der „Schöpfung" im Palais Schwarzenberg statt. Notiz bei Rosenbaum: „Sonntag 6. Mai. Nach 11 Uhr fuhren wir in die Stadt, ich gieng zu Haydn, welchen ich nicht mehr in sein Quartier sondern in Guntramsdorf (soll wohl heißen Gumpendorf) fand . . . . Frau ? gieng mit mir zum Haydn nach G . . . . wir unterhielten uns angenehm fanden aber Haydn nicht; ich sagte der Frau wegen des Billets zur Musik auf morgen den 7. beym Schwarzenberg."

[1] Exemplar in der Nationalbibliothek und in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

„Donnerstag 10. Mai ... da aber die Mutter Billets zur Musik ‚Die Schöpfung' von Haydn erhielt, so wird der schöne Plan (nach Hütteldorf zu fahren) vereitelt." Zinzendorf schreibt unterm 7. März: »je me trouvais ... vis-à-vis la Chanteuse Mlle Gebhard (sic!) qui est jolie« und zählt dann die einzelnen Stücke auf, die ihm besonders gefielen.

Am 20. Mai wurde bei den Michaelern eine Haydnsche Messe aufgeführt (Rosenbaum), unbekannt welche. Im übrigen aber kam nach der großen Sensation der „Schöpfungs"aufführung eine Entspannung, ja Haydn mußte sogar krankheitshalber eine Zeitlang das Zimmer hüten. In den Sommer dieses Jahres fällt die Entstehung der großen Messe in D-moll, der sogenannten Nelson-Messe. Diese Bezeichnung, die auf Authentizität keinen Anspruch machen kann, soll davon herrühren, daß während der Arbeit, deren Beginn (10. July 798) und Beendigung (31. August) genau auf der Partitur vermerkt sind, sich die Nachricht von Nelsons Sieg bei Abukir (1.—3. August 1798) verbreitete. Haydn, dessen Interesse für Nelson durch das später erfolgte persönliche Zusammentreffen mit diesem gewiß gesteigert wurde, und in dessen Nachlaß sich ein Plan der Schlacht bei Abukir fand, soll das festliche, im vollen Glanz der Trompeten einherschreitende »Benedictus qui venit« auf Nelson bezogen haben, gleichsam den Einzug des siegreichen Helden damit feiernd. Die Messe wurde am 23. September in Eisenstadt zum ersten Male aufgeführt (Rosenbaum). Daß sie damals schon unter der Bezeichnung „Nelson-Messe" bekannt gewesen wäre, darüber ist nirgends eine Andeutung zu finden; allerdings ist sie zwei Jahre später in Gegenwart Nelsons aufgeführt worden, als dieser von Italien aus Eisenstadt besuchte. In Frankreich wurde sie unter dem Namen »Messe impériale«, in England als »Imperial Mass« oder auch »Coronation Mass« herausgegeben, wofür wohl der besonders festliche Charakter des Werkes maßgebend ist[1]. Das fürstlich Esterhazysche Handbuch bemerkt zu dieser Messe: „... ist dankbar für den Sopran und

[1] Die Behauptung, daß sie zur Krönung Josephs II (1764!) geschrieben wurde, ist ebenso falsch wie die andere, daß sie zur Verherrlichung des Nelsonschen Sieges bei Trafalgar (21. Oktober 1805!) bestimmt war. Die Gärtner in Erdberg (eine Vorstadt Wiens) ließen diese Messe bis vor kurzem alljährlich als Dank für den ihnen gegebenen Sandboden aufführen, weshalb sie sie als „Mehlsandmesse" bezeichneten.

Baß.“ Erſte Sopraniſtin in der Eiſenſtädter Kapelle war damals Barbara Pillhofer, die bei Haydn ſehr beliebte „Babette“, die er in ſeinem Teſtament mit einem Legat von 50 Gulden bedachte; jedoch wurde, wie erwähnt, im Oktober 1797 Anna Rhumfeld nach erfolgreichem Probeſingen noch dazu engagiert. Welche der beiden Sängerinnen er im Auge hatte, als er die ziemlich wirkungsvolle, ſehr konzertante Sopranpartie ſchrieb, iſt nicht feſtzuſtellen; den Baß, der auch aufmerkſam behandelt iſt, ſang Chriſtian Specht.

Haydn verherrlichte übrigens den Sieg Nelſons bei Abukir in einer ſelbſtändigen Kompoſition, in einer Tenor-Arie »Lines from the battle of the Nile«, zu welcher ihm Mrs. Knight den Text aus England geſandt hatte.

Den ganzen September war Haydn, wie wir aus den Roſenbaumſchen Aufzeichnungen erſehen, in Eiſenſtadt. Hier oder nach ſeiner Rückkehr in die Kaiſerſtadt erreichte ihn die Nachricht von ſeiner Ernennung zum Mitglied der kgl. ſchwediſchen muſikaliſchen Akademie. Die Ehrung widerfuhr gleichzeitig Haydns Freund Albrechtsberger; die beiden Diplome, datiert Stockholm 5. September 1798, brachte der Präſident v. Fredenheim perſönlich nach Wien.

Im Herbſte 1798 war Michael Haydn in Wien und verlebte hier mit ſeinem Bruder Joſeph und deſſen Wiener Freunden ſchöne Tage. Ein autographes Blatt, ein achtſtimmiger Kanon, ſigniert „Michael Haydn Wien 16. Oct. 1798[1]“ gibt uns das ungefähre Datum ſeines Wiener Aufenthaltes ebenſo wie ein Brief Michaels an ſeinen Vetter Eybler vom 17. November 1798, in dem er geſteht, noch voll von den Eindrücken des Beſuches in Wien zu ſein. Noch ein Jahr ſpäter, 5. November 1799, ſchreibt er an Vetter Eybler aus Salzburg: „Vernehmen Sie nun, wie herrlich ich mich dieſe Zeit hindurch unterhalten habe! Sie wiſſen, daß ich auf meiner letzten Wienerreiſe alle Abend einzuſchreiben pflegte, wo und wie ich denſelben Tag zugebracht habe. Da nun dieſe Jahrtage heranrückten, war mir nichts angelegentlicher, als alle Tage in meine Briefſtaſche hinein zu ſehen, um mir Alles aufs Neue zu vergegenwärtigen.“ In die Zeit der Anweſenheit Michael Haydns in Wien fallen zwei muſikaliſche Akademien im

[1] Seinerzeit im Nachlaſſe Kaſtner, 1887 verſteigert.

Theater auf der Wieden am 27. Oktober und 5. November, durch die der rührige Schikaneder einige Abwechslung in seinen Spielplan zu bringen versuchte. Mittelpunkt dieser beiden Konzerte war der Bassist Fischer, der jedesmal zwei italienische Arien und „In diesen heiligen Hallen“ sang; im ersten Konzert spielte Schuppanzigh ein „Adagio von Hr. v. Böthoven“, im zweiten dieser selbst „ein Concert auf dem Fortepiano“. Den Beschluß beider Konzerte machte „die beliebte Simphonie von Herrn Hayden“. Welche? wahrscheinlich wieder die mit dem Paukenschlag.

In diesem Jahre, wahrscheinlich schon zu dessen Beginn, hatte Haydn zwei junge Musiker als Schüler angenommen, die beide mit hingebungsvoller Liebe und Verehrung an ihm hingen, und die er beide liebgewann wie ein Vater seine Kinder. Der eine war Siegmund (später Ritter von) Neukomm, der andere Franz Leſſel. Bei beiden stand die musikalische Begabung hinter den allgemein-menschlichen Eigenschaften zurück, Haydn aber, der feine Menschenkenner und Menschenschätzer, wußte die Lauterkeit ihrer Gesinnung, die Vornehmheit ihres Charakters und die Feinfühligkeit ihres Betragens wohl zu schätzen. Siegmund Neukomm, aus Salzburg stammend, durch seine Mutter mit Michael Haydn verwandt, kam zirka 18 Jahre alt nach Wien, wo ihn Joseph Haydn sofort freundlich empfing und sich seiner herzlich annahm. Nach nahezu siebenjähriger Tätigkeit bei und um Haydn ging Neukomm, der inzwischen sich rasch zum Weltmann entwickelt hatte, als Kapellmeister zur deutschen Oper nach Petersburg. Sein weiteres Verhältnis zu Haydn wird uns noch später beschäftigen. Franz Leſſel war ungefähr ebenso alt als Neukomm. Er wurde auf dem fürstlich Czartoryskischen Schlosse bei Pulawy in Polen, angeblich als Sohn des fürstlichen Musikdirektors Leſſel, geboren, doch schwebt über seiner Abkunft der Schleier des Geheimnisses. 1797 wird er nach Wien geschickt, um Medizin zu studieren, sein Herz zieht ihn aber zur Musik, und Meister Haydn willigt ein, ihn als Schüler anzunehmen. Er bleibt dann bis zu Haydns Tode ununterbrochen in Wien, veröffentlicht hier eine Reihe von Kompositionen, von denen einige aufgeführt wurden und Beifall fanden. 1810 kehrt er nach Polen zurück. Sein wechselvolles Schicksal führt ihn dann nicht, wie Neukomm, immer höher und höher, sondern ließ ihn viele Enttäuschungen und Bitterkeiten durchkosten, bis

er 1839 zu Petrikau (mehr an gebrochenem Herzen als an einer Krankheit) starb.

Aus dem Jahre 1798 stammt, nach der Datierung des Autographs[1], eine Sopran-Arie mit Begleitung des Orchesters »Solo e pensoso«, deren Text einen russischen Großfürsten zum Verfasser hat, welchen, ist nicht bekannt.

Am 22. und 23. Dezember veranstaltete die Tonkünstler-Sozietät oder „musikalische Witwen- und Waisen-Gesellschaft", wie sie sich jetzt nannte, eine Akademie im Burgtheater. Das Programm enthielt nebst einer Ouvertüre von Eybler, einem Konzert für Pianoforte, Mandoline, Trompete und Kontraboß von Kozeluch und einer Kantate von Romagnoli, eine Arie „von der Erfindung des Herrn J. Haydn", gesungen „aus Achtung für Wittwen und Waisen" von Antonie Flamm, und eine „neue große Sinfonie, die Militär-Sinfonie betitelt von der Erfindung vorstehenden Herrn Kapellmeisters Hayden, welche selber während seiner letzten Anwesenheit in London verfertigt und selbst dirigieren wird". Ob die von Fräulein Flamm gesungene Arie die oben erwähnte Arie »Solo e pensoso« war, ist nicht ganz sicher, da die Flamm Altistin war und die Arie für Mezzo-Sopran geschrieben ist. Übrigens verrät das Protokoll der nächsten Sitzung in der Sozietät vom 12. Februar 1899: „Mlle Flamm hat dem Publico äußerst mißfallen."

Vom Jahre 1799 an datiert die ständige Verbindung Haydns mit Breitkopf & Härtel und — was für uns noch wichtiger ist — mit deren Mittelsmann Georg August Griesinger. Die Firma Breitkopf & Härtel war schon vorher, wenn auch nur vorübergehend, in Beziehungen zu Haydn getreten[2]. Im Jahre 1798 wandte sich die Firma Breitkopf & Härtel an Haydn mit der Bitte um einen Beitrag für die von ihnen neugegründete Allgemeine Musikalische Zeitung, auf welche Aufforderung Haydn aber nicht reagierte. Im Jahre 1799 war das Interesse der verschiedensten Verleger an Haydn und seinen Werken sehr stark geworden. Der Firma Artaria in Wien, mit der zu verkehren schon aus örtlichen und persönlichen Gründen für Haydn am

[1] Zuletzt in Besitze von Charles Malherbe in Paris.

[2] Vgl. Hermann v. Hase, Joseph Haydn und Breitkopf & Härtel. Leipzig 1909.

bequemsten war, gelang es, mit Haydn verschiedene Verlagsgeschäfte abzuschließen, insbesondere den Kommissionsverlag der Schöpfungspartitur zugestanden zu erhalten. Der Verleger L. F. Lehmann war der erste, der — allerdings veranlaßt durch Breitkopf & Härtels Ausgabe der Mozartschen Klavierwerke — die Idee der Herausgabe der Haydnschen Klavierwerke faßte und sofort ankündigte. In der „Wiener Zeitung" erfolgte diese Ankündigung merkwürdigerweise in französischer Sprache, worüber sich der „Eipeldauer" lustig machte. Unmittelbar darauf kündigte Pleyel in Paris im Journal générale de la Littérature de France vom April 1799 p. 94 gleichfalls eine Herausgabe der »Oeuvres complettes« (?) von Haydn an. Als dritter Verleger erschien die Firma Breitkopf & Härtel auf dem Plan, welche sich aber loyalerweise an Haydn selbst wandte, seine Zustimmung zu ihrer Ausgabe erbat und erhielt, auch die Authentizität aller veröffentlichten Werke durch Haydn prüfen ließ. Von diesen drei Ausgaben der sämtlichen Klavierwerke Haydns war die Breitkopfsche auch die einzige, die den ursprünglichen Verlagsplan zu Ende führte und es zu einer — freilich nur relativen — Vollständigkeit brachte. Für die Inhaber der Firma Breitkopf & Härtel war es von wesentlicher Bedeutung, jemanden zu haben, der mit Haydn persönlich verhandelte und verkehrte, da sie schon Gelegenheit gehabt hatten, die Unzulänglichkeit des brieflichen Verkehrs wahrzunehmen. Sie suchten und fanden diese Mittelsperson in Georg August Griesinger, der — ursprünglich Theologe — Erzieher im Hause des kursächsischen Gesandten Grafen von Schönfeld war und mit diesem zu Beginn des Jahres 1799 nach Wien kam. Schon kurz nach seiner Ankunft in Wien erhielt Griesinger von Gottfried Härtel einen Brief, worin ihn dieser ersuchte, Haydn zu besuchen und von ihm einen Beitrag für die „Allgemeine Musikalische Zeitung" zu erlangen. Griesinger, der ein prompter und pünktlicher Mann war, antwortete sofort nach Erhalt dieser Aufforderung am 18. Mai:

„Theuerster Freund,

Ihren Brief vom 4ten May erhalte ich so eben, und ich beeile mich, Sie durch die umgehende Post zu versichern, daß ich mir alle Mühe geben werde, Ihren Auftrag zu Ihrer Zufrieden-

heit zu besorgen. Sie verschaffen mir dadurch eine angenehme Gelegenheit, die Bekanntschaft eines der größten Tonkünstler zu machen und Ihnen einen geringen und mir gar nicht beschwerlichen Dienst zu erweisen. Ich will H. Haydn morgen aufsuchen und Ihnen alsdann das Resultat unserer Unterredung aufs getreueste berichten."

Wenn Hase[1] über Griesinger sagt: „er hat seine Bemühungen auch nie, weder in pekuniärer noch ideeller Richtung zu bedauern gehabt", so können auch wir sagen, daß wir diese Mittlertätigkeit Griesingers nicht bedauern, denn seine Briefe an die Firma sind voll interessanter Details über Haydn und seine Lebensumstände; aber auch über das gesellschaftliche, politische und wirtschaftliche Leben Wiens zu jener Zeit. Aus seinen Briefen an Breitkopf & Härtel und seinen Berichten an die „Allgemeine Musikalische Zeitung", ergänzt durch Notizen, die sich Griesinger während seines zehnjährigen Verkehrs mit dem Meister gemacht hatte, formte er dann ein kleines biographisches Werkchen, das zusammen mit dem Büchlein von Dies die Grundlage aller späteren Biographien geblieben ist. Nach dem Gesetz von der Duplizität der Fälle wandte sich im selben Jahre noch ein anderer Verleger an Haydn mit der Bitte um Mitarbeit und bediente sich gleichfalls eines Angehörigen seiner Gesandtschaft als Vermittlers. Es war der englische, genauer gesagt schottische, Verleger Thomson, der — eigentlich kein richtiger Verleger, sondern Handelskammersekretär in Edinburgh — aus nationaler und künstlerischer Begeisterung eine großangelegte Sammlung schottischer Volkslieder herausgab[2]. Er wandte sich an Mr. A. Straton, bei der englischen Gesandtschaft in Wien, mit dem Ersuchen, bei Haydn zu intervenieren und den geschäftlichen Verkehr zwischen dem Meister und Thomson zu besorgen; als Straton von Wien abberufen wurde, bezeichnete er einen Mr. Stuart bei der Wiener englischen Gesandtschaft als diejenige Persönlichkeit, die die Wünsche Thomsons erfüllen werde. Während aber die Bekanntschaft Griesingers mit Haydn eine Errungenschaft war, aus der Griesinger für sich und die

[1] l. c.

[2] Vgl. Haddon, „George Thomson", London 1902, und Botstiber, „Zur Entstehung der schottischen Lieder v. Joseph Haydn", „Der Merker" I. 19. S. 769.

Mitwelt geistiges Kapital zu schlagen wußte, haben sich die beiden Engländer auf die kühle, sachliche Erledigung der ihnen übergebenen geschäftlichen Angelegenheiten beschränkt, und nur Straton macht einmal eine kurze humoristische Bemerkung über den Meister, die ein wenig über das Geschäftliche hinausgeht. Griesinger also, selbst voll Begier, die Bekanntschaft Haydns zu machen, trifft endlich mit diesem zusammen und berichtet über diese erste Besprechung folgendermaßen:

„Wien, d. 25. May 1799.

Theuerster Freund,

Nachdem ich Hr. Haydn mehreremal in den äußersten Vorstädten vergebens aufgesucht hatte, fand ich ihn endlich diesen Morgen. Ich trug ihm Ihr Anliegen vor, und las ihm zu mehrerer Bekräftigung den größten Theil Ihres Briefes. Er schäme sich, sagte er mir, daß er Ihnen noch nicht geantwortet habe; er hoffe indessen, Sie würden es ihm als einen Manne von 67 Jahren, dem jeder Augenblick kostbar ist, verzeihen. Die von Ihnen projektierte Ausgabe seiner Claviercompositionen hat seinen ganzen Beyfall, und ich habe den bestimmtesten Auftrag, Sie seiner vollkommensten Genehmigung zu versichern. Da schon vieles unter seinem Namen herausgekommen ist, wovon er nicht Verfasser ist, so wünschte er von ihnen das Verzeichnis der Compositionen zu erhalten, welche gedruckt werden sollen. Er selbst besize die Originale nicht mehr, in seiner Jugend habe er seine meisten Partituren verschenkt. Unmöglich sey es ihm, drey neue Sonaten zu versprechen, da er von Geschäften überhäuft sey, und noch alte Bestellungen für die Kaiserin, den Prinzen Esterhasy und viele andere reiche Wiener zu besorgen habe. Seit fünf Jahren habe er auch einen Vertrag mit Englischen Verlegern, die ihm für drey Sonaten fünf und siebenzig Pfund Sterling bezahlen; den Engländern verdanke er überhaupt sehr viel, denn erst seitdem er aus England zurückgekommen sey, habe man angefangen, in Deutschland etwas auf ihn zu halten. Vielleicht willigen einige Privatpersonen, denen er neue Arbeiten versprochen habe, ein, daß er dieselben Ihnen zum Druck mittheile; er wolle einen Versuch machen und es werde ihm sehr angenehm seyn, wenn er Ihnen damit einen Dienst erweisen könne. Ihre Aus-

gabe von Mozarts Werken habe ihm sehr gefallen, und ich solle Ihnen seine Danksagung für die ihm überschikten Hefte machen. Kürzlich sey ein gewisser Sonnleitner (oder Sonnleiter) von hier abgereist, der ohne Zweifel nächstens nach Leipzig kommen werde und Pränumeration auf eine Geschichte der Musik fordre, worin auch seine Werke (näml. Haydns) erscheinen sollen. Er halte dieses Unternehmen für eine Beutelschneiderey und sey versichert, daß es [illegible] zu Stande komme; aus Gefälligkeit gegen einige gute Fr[illegible]e habe er sich nicht widersezen wollen. Sie sollen sich durch diese Concurrenz nicht abschrecken lassen.

Dieses ist, verehrtester Freund, der Innhalt meiner Unterredung mit Haydn: er ist ein heiterer, noch wohl constituirter Mann, und für alle seine Collegen ein Muster von Bescheidenheit und Simplizität. — Sollten Sie noch einige Punkte mit ihm in Richtigkeit zu bringen haben, so schreiben Sie mir." — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Nun die Verbindung hergestellt, ließ es die Firma Breitkopf & Härtel an Aufträgen für Griesinger nicht fehlen. Sie sandten durch ihn die von ihnen schon vorher veröffentlichte Ankündigung von der Gesamtausgabe der Klavierwerke, die einen Hieb auf den Konkurrenten Lehmann enthielt, und wünschten nun natürlich auch ungedruckte Sachen zu erhalten. Infolge der Intervention Griesingers erklärte Haydn, daß er dem Herrn Lehmann, der ihm geschrieben hatte, gar nicht antworten werde. Im übrigen meldet Griesinger am 12. Juni:

„Wertheſter Freund,

Eben komme ich von H. Haydn, und ich beeile mich, Ihnen von meinem Besuche Rechenschaft abzulegen. Er ist mit der Ankündigung, wovon ich ihm das schriftliche Exemplar gab, vollkommen zufrieden . . . .

Sein Verleger in England ist ein Mr. Bay, ein ziemlich unbedeutender Mann, wie Haydn sagt, der aber mit Clementi und Broderip assoziert ist. Sein Accord sey auf 5 Jahre eingerichtet, wovon jetzt 3 vorüber seyen, und Bay habe sich engagiert, alles was aus seiner Feder komme, anzunehmen, auch den Preis für jeden Psalmen, Sonate u. dgl. m. zum voraus festgesetzt. Wegen überhäufter Arbeiten habe er aber in den drei Jahren nur einige Quartette und zwar ganz kürzlich nach England geschickt. Bay

dringe besonders auch auf Clavierſonaten, er habe seinen Wunsch bis jetzt noch nicht erfüllen können . . . .

Haydn ist mit den Portraits, welche man im Publicum verkauft, nicht zufrieden; dreymal sey er in England gestochen worden, Eines habe Bartolozzi selbst corrigiert, es sey aber keines recht getroffen. Besser sey ein Gemählde von Gutenbronn, welches er einem seiner Bekannten zum Abzeichnen gegeben habe. Das beste sey in Profil von einem Engländer Danz (so sprach wenigstens Haydn aus), einem sehr guten Kopfe, welches er alle Tage aus England erwarte und zum Nachstechen vor Ihre Ausgabe seiner Clavierkompositionen gerne geben wolle.

Sie möchten ja seine Lebensbeschreibung nicht drucken, ehe er sie durchgesehen habe; es sey ihm manches in seinem Leben begegnet, wovon nur wenige wissen. Übrigens schien ihm das Unternehmen nicht zu mißfallen. Haydn wird ein Gegenstück zu seiner Schöpfung, die vier Jahreszeiten componieren; v. Swieten macht den Text dazu. Dem Graf Fries hat er Quintette versprochen" . . . .

Die Absicht Josef v. Sonnleithners, eine Geschichte der Musik durch Herausgabe repräsentativer Meisterwerke der Tonkunst zu bieten, deren Griesinger in seinem Briefe vom 25. Mai Erwähnung tut, ist wirklich nie über die ersten Anfänge gekommen, obzwar man der Idee als solcher eine gewisse Großzügigkeit nicht absprechen kann und darin das Prinzip der später ins Leben gerufenen „Denkmäler der Tonkunst" schon vorgebaut findet. Haydn erkannte aber mit scharfem Blick, daß zur Ausführung einer solchen Idee die Kräfte und Mittel eines einzelnen nicht ausreichen, und daher seine abfällige Äußerung zu Griesinger, die vielleicht nicht so gemeint als ausgedrückt war. Hatte Haydn doch dem Sonnleithner auf dessen und verschiedener Freunde Bitten einige Empfehlungsschreiben mitgegeben, darunter eines, vom 18. Mai datiert, an Salomon in London:

„Lieber Freund!

Überbringer dieses ist Herr v. Sonleithner, ein junger verdienstvoller witziger Mann, dessen Carractere Sie aus Ihrer tiefen Einsicht bey seiner Erklärung weit besser u. genauer als ich es beurteilen kann, bestimmen werden: sein Musicalisches Unternehmen ist eines der Interessantesten, nur beförchte ich, daß er ohne all-

gemeine Hülfe u. beyſtand es auszuführen nicht im ſtande ſeyn wird. Er erſuchte mich, Ihm an jemand Redlichen Kenntnisvollen Mann in London anzuempfehlen, ich nahm mir daher die Freyheit Ihme an Sie liebſter Freund anzu Recommandieren! Sollten Sie Ihme in ſein Unternehmen dienen können, ſo werden Sie ſich bey der welt große Verdienſte machen. Übrigens bin ich in aller Hochachtung

Liebſter Freund
Ihr aufrichtiger und Dr.
Joſ. Haydn."

(von außen:) „Mr. Salomon, Nr. 34, Clipſtone Street, Fitzroy ſquare, London."

Das Verhältnis Haydns zu ſeinen Verlegern wird uns im Nachfolgenden noch oft beſchäftigen. Gehen wir jetzt zu den Ereigniſſen dieſes Jahres, ſoweit ſie für des Meiſters Leben von Bedeutung ſind, über.

Das Sitzungsprotokoll der Tonkünſtler-Sozietät vom 12. Februar 1799 beſagt: „Herr J. Haydn, Aſſeſſor Senior läßt ſich durch H. Secretär bei der Seſſion entſchuldigen, daß er perſönlich nicht erſcheinen könne und macht der Seſſion den Antrag, bei der künftigen Akademie die 7 Worte aufzuführen, die er ſelbſt dirigieren wird.

Mit innigſtem Wonnegefühl und mit größtem Dank nimmt die Societät den großmüthigen Antrag des Herrn Haydn an."

Dieſe Akademie fand am 17. und 18. März im Burgtheater ſtatt. Die Soli ſangen Thereſe Gaßmann, Antonie Flamm, Sigismund Hüller und Carl Weinmüller.

Ganz kurz darauf ſollte die „Schöpfung", nachdem ſie bisher nur in der Kavaliersgeſellſchaft bei Schwarzenberg aufgeführt worden war, ihre öffentliche Aufführung vor dem großen Publikum erleben. In einer Notiz der „Allgemeinen Muſik. Zeitung" (20. Februar 1799, S. 334) hieß es, daß man geglaubt habe, Haydn dürfe das Werk in Wien nicht öffentlich aufführen, da er es für England geſchrieben habe, und ſei verpflichtet, wenigſtens vorderhand das Werk den Engländern zu überlaſſen. Die Ankündigung der erſten öffentlichen Aufführung, welche für den 19. März im Burgtheater angeſetzt wurde, machte dieſem Gerede

ein Ende. Allerdings gab es noch andere kleine Zwischenträgereien, die unserem Vater Haydn das Leben gewiß sauer gemacht haben. Da war z. B. Haydns Freund und Schützling Rosenbaum, der es als eine Zurücksetzung empfand, daß die Sopranpartie in der öffentlichen Aufführung, in welcher Frau Frank-Gerardi nicht singen wollte, von Fräulein Therese Saal und nicht von der Therese Gaßmann gesungen wurde. Er notiert in sein Tagebuch: „Donnerstag, d. 21. Hornung. Nach Tisch fuhr ich zu Haydn, sprach mit ihm wegen der Schöpfung und erfuhr, daß die Saal anstatt der Gerardi singe, welches die Therese sehr kränken wird, welches ich ihm mit den trockensten Worten sagte, er entschuldigte sich, daß es ohne seinen Willen die Cavaliere bestellten, weil sie alle Auslagen zahlten." Ob die Abwälzung auf die Kavaliere nur eine Ausrede war, die der Papa Haydn in seiner Bedrängnis gebrauchte, ist nicht ganz sicher; vielleicht war es aber aufrichtig gemeint, denn später einmal (14. März 1801) schreibt Rosenbaum in seinem Tagebuch, Haydn habe sich über die Saal folgendermaßen geäußert: „Sie hat viererley Stimme, bald ist sie oben, bald unten im Baß, wie eine Klosterfrau, sie ist lauter Grimasse und Koquette mit dem Parterre, voll Smorpheus, sie weiß recht gut, daß ich sie nicht mag, denn sie wird nie eine große Künstlerin." Vielleicht hat Haydn da dem Rosenbaumschen Paare zuliebe ein wenig übertrieben oder Rosenbaum bei der Wiedergabe der Bemerkungen Haydns ein bißchen dick aufgetragen. Was wir an Urteilen der Zeitgenossen über Therese Saal besitzen, ist durchaus günstig, wenngleich überall später betont wird, daß sie sich nicht weiter entwickelt, sondern speziell an Stärke der Stimme zurückgegangen sei. Man darf aber nicht vergessen, daß Therese Saal bei der Aufführung der „Schöpfung" im Jahre 1799 erst 17 Jahre alt, also fast noch ein Kind war! Ihre Künstlerlaufbahn war keine sehr lange, denn schon 1805 heiratete sie den Großhändler Gawet und sagte der Bühne wie dem Konzertsaal Ade. Zu ihrem Abschied schrieb die Leipziger Allgemeine Musik. Zeitung (Juni 1805, S. 593) in einem Briefe aus Wien (15. Mai) über ihr letztes Auftreten als Pauline in Weigls „Uniform": „Bei ihrem ersten Erscheinen war ihre Stimme, wenngleich nicht sehr stark oder von einem ausgezeichneten Umfang, doch rein, biegsam und ausdrucksvoll, und die Eva in Haydns ‚Schöpfung' wird schwerlich noch

einmal mit dieſer Innigkeit, Zartheit und heiligen Unbefangenheit vorgetragen werden." Ebenſo beifällig lauten andere Urteile über ſie, beiſpielsweiſe in der Berliner Muſik. Zeitung vom Jahre 1805, Nr. 43 oder im „Neueſten Sittengemälde von Wien" 1801, II, S. 131. Und Joſef Sonnleithner ſchreibt über ſie in ſeinen Collectaneen (Bd. 23, S. 55): „Dlle. Saal, welche Sopran ſang, wurde bald nachher eine Lieblingsſängerin des Hoftheaters. Ihr Talent, ihre Jugend, ihr reizendes Geſicht[1] riſſen unwiderſtehlich hin, jedermann war in ſie verliebt, ich auch. Leider dauerte die Blütezeit der ſchönen Blondine nicht lange; ſie war ſchon halb verblüht, als ein reicher Kürſchner oder Rauhwarenhändler, Herr Gawet, um ſie warb und ſie heyratete. Seit ihrer Trauung ſang ſie nie mehr öffentlich oder in Privatconcerten."

Roſenbaum alſo ſchmollte, daß ſeine Thereſe übergangen wurde, machte ſeinen Gefühlen aber nur durch Notizen in ſeinem Tagebuch Luft. So trägt er am Palmſonntag, den 17. März, in wenig liebenswürdiger Weiſe ein: „Den Fürſten und Gönnern [wahrſcheinlich iſt die van Swietenſche Liebhabergeſellſchaft gemeint] las ich Haydns Ankündigung von der ‚Schöpfung' vor, beyden mißfiel ſie und legten es für Betteley."

Am darauffolgenden Tag, als er um 12 Uhr die Probe zur „Schöpfung" mit anhörte, notiert er: „Tief im Herzen kränkt es mich, an dem Platz der Saal nicht meine edle Thereſe zu wiſſen und zu hören." Mit Ausnahme der Sopranpartie war übrigens alles ſo beſetzt wie bei den Schwarzenbergſchen Aufführungen. Unſer guter Meiſter war in dieſen Tagen wohl ein vielgeplagter Mann. Am 2. und 4. März veranſtaltete Schwarzenberg, wie aus Zinzendorfs Tagebüchern zu entnehmen iſt, noch raſch zwei Aufführungen der „Schöpfung" in ſeinem Palais. Am 8. März war ein Konzert beim Fürſten Lobkowitz, bei welchem u. a. Haydns Chor „Der Sturm" aufgeführt wurde. Am 17. und 18. März waren die vorerwähnten Aufführungen der „Sieben Worte" und dazwiſchen die Proben zur „Schöpfung". Nun kam der Tag der Aufführung. Roſenbaum notiert: „Joſeph. [es war Haydns und auch Roſenbaums Namenstag, der 19. März]. Um 4 Uhr gingen Agnes, Tonerl und ich ins Burgtheater zu Haydns Concert. Noch nie

[1] Es exiſtiert ein Porträt von ihr, gemalt von Füger, derzeit in der Galerie des 19. Jahrhunderts in Wien, reproduziert in dem Werk über den Wiener Kongreß.

seit Erbauung des Theaters gabs ein so fürchterliches und gefährliches Gedränge.“ Die Wiener schienen wirklich ganz aus dem Häuschen über diese Aufführung, so daß ein anderes aufsehenerregendes Ereignis desselben Tages an ihnen spurlos vorüberging: der Durchmarsch der Russen unter Suwarow, die als Bundesgenossen gegen Napoleon angerückt kamen. Von größtem Interesse und dabei unterhaltend ist die Schilderung, die der wiederaufgelebte Eipeldauer von den Nebenumständen dieser Erstaufführung macht, und als sittengeschichtliches Dokument möge sein Bericht hier Platz finden:

„Die Täg, Herr Vetter, habn wir z'Wien ein anders Spektakel ghabt, und über das Spektakl hat unsre schöne Welt sogar den Durchmarsch der Russen vergessen. Da hat der berühmte Hayden die Erschaffung der Welt in der Musik aufgeführt, und da kann ich den Herrn Vettern die Völln gar nicht beschreibn. So lang 's Theater steht: ists nicht so voll gewesen. Ich bin schon um 1 Uhr an der Tür angstanden, und hab doch nur mit Lebensgefahr auf der letzten Bank[1] in 4ten Stock ein Platzl kriegt. Mein Frau Gemahlin hat sich 2 Plätz aufhebn lassen, weil s' aber die Comodität selber ist, so ists erst gegen 6 Uhr ins Theater gfahrn, und da ist nicht möglich gwesen, mehr zu ihrn Platz zkommen, und da hats der Billieteinnehmer aus Gnaden auf sein Sessel bey der Tür sitzen lassen, sonst hätt s' mit ihrn vornehmen Füßen gar stehn müssen ....

Der Lieferant hätt sichs was kosten lassen, um ein Loschi oder ein Paar gsperrte Sitz z'kriegen; aber die sind schon längst alle vergeben gwesen. Weil d' Einnahm den brühmten Tonkünstler ghört hat, und weil ihn alles so gern hat, so habn d' gnädigen Herrn und Fraun selber die Loschen und gsperrten Sitz einander gstagert wie die Tandler bei einer Licitation.

Damit 's alle Leut verstehn, was d' Musik hat sagn wolln, so habn sies Büchl von der Cantate gratis austheilt, und das ist wunderschön z' lesen: und was mir gar gut gfalln hat, es ist hoch gschriebn, und doch verständlich dabei.

Weil unsre Hauptpoeten ausgstorben sind, so hat sich dafür eine Poetin hören lassen, und hat ein recht ein schönes Lied gratis austheilt; und da hat s' die schöne Musik mitn grechten Wein verglichen, und da hab ichs schon aus'n Vergleich schließen können, daß s' eine wirkliche Poetin ist; denn das ist ein schlechter Poet, Herr Vetter, der aufn Wein nichts halt.

Bevor d' Cantati angangen ist, ist ein G'schrei und ein Lärm gwesen, daß man sein eigns Wort nicht ghört hat. Da hat das eine gschrien: au weh! mein Arm! mein Fuß! mein Haubn! und da habn d' gnädign Fraun nach'n Menschern g'schrien, die s' zum Platz aufhebn hinein geschickt habn, und d'Menscher wieder um ihre gnädige Fraun, und da sind s' einander fast über die Köpf weg gstiegn, und da habn d'Fürtücher und d'Schall und die Röck krik krak gmacht. Ein kleines Kind wär bald erdruckt worden, wenn's nicht ein vornehmer geistlicher Herr in sein Loschi hinauf zogn hätt .....

Endlich ist d'Musik angangen, und da ists auf einmal so still worden, daß der Herr Vetter ein Mäuserl hätt können laufen hörn, und wenn s' nicht öfters

[1] Der Eipeldauer hat halt den rechten Eingang nicht gfunden, sonst hätt er schon einen bessern Platz kriegt.

Ratſcht hätten, ſo hätt man glaubt, daß gar keine Leut im Theater wärn. Aber Herr Vetter, ich werd auch in mein Lebn kein ſo ſchöne Muſik mehr hörn; und wenn ich noch ein drey Stund länger hätt ſitzen ſolln, und wenn der Gſtank und 's Schwitzbad noch größer gweien wär ſo hätts mich nicht greut.

Ich hätts mein Leben nicht glaubt, daß der menſchliche Blasbalg und d'Schafdarm, und 's Kalbfell ſolche Wunder machen könnten. Da hat bloße Muſik den Donner und den Blitz ausdruckt, und da hat der Herr Vetter den Regnguß und 's Waſſer rauſchen ghört, und da habn d'Vögel wirklich gſungen, und der Löw hat brüllt, und da hat man ſogar hörn können, wie d'Würmer auf der Erden fortkriechen. Kurz, Herr Vetter, ich bin noch nie ſo vergnügt aus Theater fortgegangen, und hab auch die ganze Nacht von der Erſchaffung der Welt tramt."

Auf dem Konzertzettel bat Haydn in etwas umſtändlicher Weiſe, keine Wiederholungen zu verlangen:

„Heute Dienstag d. 19. März 1799 wird in dem k. k. Hoftheater nächſt der Burg aufgeführt:

Die Schöpfung

Ein Oratorium in Muſik geſetzt von Herrn Joſeph Haydn, Doctor der Tonkunſt, und hochfürſtlich Eſterhazyſcher Kapellmeiſter.

Nichts kann für Haydn ſchmeichelhafter ſeyn, als der Beyfall des Publikums. Den zu verdienen hat er ſich ſtäts eifrigſt beſtrebt, und ihn bereits oft, und mehr, als er es ſich verſprechen durfte, zu erwerben das Glück gehabt. Nun hoffet er zwar für das hier angekündigte Werk diejenige Geſinnung, die er zu ſeinem innigen Troſte und Danke bis jetzt erfahren hat, ebenfalls zu finden; doch wünſcht er noch, daß auf den Fall, wo zur Äußerung des Beyfalls ſich etwann die Gelegenheit ergäbe, ihm geſtattet ſeyn möge, denſelben wohl als ein höchſt ſchätzbares Merkmahl der Zufriedenheit, nicht aber als einen Befehl zur Wiederhohlung irgend eines Stückes anzuſehen, weil ſonſt die genaue Verbindung der einzelnen Theile, aus deren ununterbrochenen Folge die Wirkung des Ganzen entſpringen ſoll, nothwendig zerſtöret, und dadurch das Vergnügen, deſſen Erwartung ein vielleicht zu günſtiger Ruf bey dem Publikum erwecket hat, merklich vermindert werden müßte.

Der Anfang iſt um 7 Uhr. Die Eintrittspreiſe ſind wie gewöhnlich. Die Worte werden bey der Kaſſe gratis ausgegeben."

Das Werk wurde mit größter Aufmerkſamkeit angehört und nur am Ende der einzelnen Stücke und der einzelnen Abteilungen brach der Jubel los. Roſenbaum ſchreibt, wieder ein wenig hämiſch: „groß war der Beyfall, den Haydn erhielt, aber lange nicht ſo groß, als ich ihn erwartete. Nach dem Concert wurde Haydn, und lange

nachher erſt die 3 Singſtimmen, Saal ſamt Tochter und Rathmayer vorgerufen." Der Sitznachbar Roſenbaums war — Caſanova. Zinzendorf ſchreibt kurz: »On entendit plus commodement et il faisoit plus d'effet que chez Schwarzenberg.«

Enthuſiaſtiſch waren die Rezenſionen über die Aufführung, ſo beſonders in der Allg. Muſ. Zeitung (vom 10. April 1799). Eine empfindſame Seele, Gabriele von Baumberg, brachte den Überſchwang ihrer Gefühle in Verſe und veröffentlichte ein Gedicht, das dann zum Teil als Inſchrift auf dem Sockel des in Rohrau aufgeſtellten Haydn-Denkmals verwendet wurde. (Nicht ganz richtig wiedergegeben bei Dies, S. 173, und Leipziger Muſ. Zeitung, 1799, S. 416).

Auch das materielle Erträgnis war für Haydn ganz erklecklich. Die Koſten der Aufführung wurden auch diesmal von der van Swietenſchen Adelsgeſellſchaft beſtritten, und die geſamte Einnahme von 4088 fl 30 x fiel Haydn zu. Die Allg. Muſ. Zeitung fügt hinzu, daß eine ſolche Summe noch nie in einem Wiener Theater vereinnahmt wurde. „Selbſt Marcheſe Crescentini und Mad. Vigano, die in Wien bishero die ſtärkſten Einnahmen hatten, hatten dieſe Einnahme nicht!" Was ein ſolcher Konzerterfolg bedeutet, und wie ſchwierig es ſchon damals war, ihn zu erringen, welche Hinderniſſe einem — wie heutzutage — in den Weg gelegt wurden, das möge eine Stelle aus einem Grieſingerſchen Briefe (6. November 1799) bezeugen:

„6. Nov. 1799

Hier hält es ſchwer, ein einträgliches Concert zu Stande zu bringen. Das Hof- und Kärntnerthor-Theater ſind an einen Baron Braun verpachtet, welcher bey Hofe viele gute Freunde hat. Dieſer tritt ſein Orcheſter nicht leicht zum accompagnieren ab, oder er läßt an dem Tage, wo das Concert gegeben werden ſollte, ein neues oder ſehr beliebtes Stück und Ballet ankündigen, und bringt dadurch den armen Muſiker um ſein zahlreiches Publicum. Sollten Sie glauben, daß ſelbſt Haydn, als er ſeine Schöpfung zum Erſtenmal gab, der beſonderen Fürſprache der Kaiſerin bedurfte, um einen günſtigen Tag zur Aufführung ſeines Meiſterwerkes zu erhalten."

Als Haydn seine „Schöpfung" zum ersten Male dem großen Publikum öffentlich vorführte, arbeitete er bereits an dem anderen jener beiden Werke, die den Höhepunkt seines Schaffens bedeuten sollten, an den „Jahreszeiten".

Nach einer Zuschrift des Korrespondenten der Allg. Mus. Zeitung, datiert Wien 24. März 1799, hatte er damals schon die erste Abteilung, den Frühling, fertig. Wieder war es van Swieten, von dem, wenn auch nicht das Original, so doch die Bearbeitung des Textes und der Impuls für die Fertigstellung des Werkes herrührte. Haydns Schaffenstätigkeit war aber nicht darauf allein beschränkt. Eine ganze Reihe von Werken entstand im Frühjahre und Sommer dieses Jahres 1799. Schreibt doch Griesinger in seinem Briefe vom 25. Mai d. J., daß Haydn „mit Geschäften überhäuft sey". Unter den Bestellungen, die Haydn auszuführen hatte, waren vor allem die dem Grafen Josef Erdödy gewidmeten Quartette. Er schrieb und veröffentlichte sie in zwei Heften zu je drei Quartetten; das erste op. 75 enthaltend die Quartette in G-dur, D-moll und C-dur, das zweite op. 76 mit den Quartetten in B-dur, D-dur, Es-dur. Das dritte Stück des ersten Heftes enthält die bekannten Variationen über das „Kaiserlied". Haydn hatte die Herausgabe der sechs Quartette sowohl einem englischen Verleger (wahrscheinlich dem obengenannten Bay) als auch der Firma Artaria überlassen. Das erste Heft der Quartette hatte er schon im März fertig, da er sie am 27. März bereits nach England abgeschickt hatte, das zweite Heft schickte er am 15. Juni ab. Da von England keine Bestätigung des Empfanges eintraf, hatte er wegen der Herausgabe in Wien Bedenken und ließ Artaria ein wenig warten[1]; erst im Dezember konnte Artaria das Erscheinen der zweiten Folge ankündigen. Indessen äußerte Haydn, als er das erste Heft von Artaria erhielt, seine besondere Freude und Dankbarkeit über die Ausgabe der Quartette, „welche sowohl mir als auch Ihnen wegen den so lesbaren und deutlichen Stich und schönen Titelblatt viel Ehre machen werden". Das Titelblatt brachte ein Porträt Haydns; da aber kein Exemplar der Originalausgabe dieser Quartette mehr vorhanden ist, ist unbekannt, welches Porträt in Frage kommt; es dürfte dasselbe sein, über das Griesinger in seinem Briefe vom 3. Juli schreibt.

[1] Vgl. Artaria-Katalog, S. 72 ff.

Das umfangreichſte Werk, das Haydn damals ſchuf, iſt die große Meſſe in B-dur, die ſogenannte „Thereſienmeſſe“. Der Titel rührt nicht von Haydn ſelbſt her; die autographe Partitur[1] trägt keine Bezeichnung und auch keine nähere Datierung, ſondern nur die Überſchrift »di me Giuseppe Haydn 1799«. Aus der allgemein üblichen Benennung „Thereſienmeſſe“ läßt ſich entnehmen, daß die Meſſe für die Kaiſerin Maria Thereſe, die zweite Gemahlin Franz' I., beſtimmt war; darauf läßt auch die Stelle in Grieſingers Brief vom 25. Mai ſchließen, Haydn habe noch „alte Beſtellungen für die Kaiſerin“.

Die Allg. Muſikaliſche Zeitung läßt ſich im April von zwei großen Meſſen berichten, die Haydn jetzt ſchreibe. Die eine davon war unzweifelhaft die Thereſienmeſſe; die zweite wird wohl keine neukomponierte, ſondern nur eine jetzt zum Verlag an Breitkopf & Härtel angebotene geweſen ſein. Ebenſo ſind die zwei „ganz neuen Sinfonien“, von deren Aufführung beim Grafen Fries die Allg. Muſikaliſche Zeitung im Mai 1799 berichtet, keine neukomponierten, ſondern wurden bloß in Wien zum erſten Male aufgeführt. Die Aufführung fand (nach Zinzendorf) am 5. April ſtatt. Die Allgemeine Muſikaliſche Zeitung ſchreibt über die dabei aufgeführten Sinfonien: „Sie gehören zu ſeinen vorzüglichſten, ſind ſich aber ſo wenig ähnlich, daß man über die außerordentliche Erfindungskraft des Verfaſſers ganz in Staunen hingeriſſen wird. Ein beſonderer Geniezug iſt folgender: Das Rondothema der einen fängt in B-dur an, moduliert auf das Natürlichſte in As-dur nach wenig Takten und ſchließt gleich darauf wieder ebenſo natürlich in B.“ Nach dieſem Hinweis zu ſchließen, handelt es ſich um die 6. Londoner Sinfonie, Breitkopf & Härtel Nr. 8, Geſamt-Ausgabe Nr. 98. Über die Identität der zweiten exiſtiert kein Anhaltspunkt. Vielleicht ſind dieſe zwei bei Fries aufgeführten Sinfonien dieſelben, die am 16. Juni im Augarten bei einer Wohltätigkeitsakademie aufgeführt wurden, wie es in der Ankündigung hieß: „zwei ganz neue von dem verdienſtvollen Herrn Haydn, Doktor der Tonkunſt, zu London erſt kürzlich verfertigte, allda mit großem Beifall aufgenommene und hier in Wien noch nie gehörte“. Auch einer Aufführung der Salieriſchen Kantate „Der Tyroler Landſturm“ am 23. Mai im

[1] Nationalbibliothek Wien.

Redoutenſaal (wiederholt am 15. November) ging eine Haydnſche Sinfonie voran, natürlich auch keine neugeſchriebene. Dagegen iſt von anderen Kompoſitionen, deren Entſtehung in dieſe Zeit fällt, wiederholt die Rede. Grieſinger berichtet von Quintetten, die für den Grafen Fries beſtimmt ſeien; zur Kompoſition dieſer Quintette iſt es allerdings nie gekommen. Weiter ſtammen die zwei dem Fürſten Lobkowitz gewidmeten Quartette, die als Opus 77 erſt 1802 erſchienen ſind, nach der Datierung des Autographs gleichfalls aus dem Jahre 1799. Dann beſchäftigte ſich Haydn mit der Kompoſition von Geſangsquartetten, deren er während des Sommers 13 fertiggeſtellt hatte, und für deren Fortſetzung er nach Texten Umſchau hielt. Weiter dürfte ein Offertorium »per ogni tempore«[1] »*Non nobis Domine*«, das auch als Einlage für das Oratorium „Die Rückkehr des Tobias" mit dem unterlegten Text „Preis Dir, Allmächtiger" benutzt wurde, in dieſes Jahr zu verlegen ſein. Man darf aber nicht glauben, daß Haydn das Schaffen leicht fiel, daß er die Sachen nur ſo aus dem Ärmel ſchüttelte; er mußte, beſonders da die Laſt der Jahre anfing, ihn zu drücken, ſich all das ſchon ſchwer abringen. Eine bezeichnende Stelle aus einem Brief an Grieſinger vom 12. Juni 1799[2] möge hier nochmals Platz finden: „Die Welt macht mir zwar täglich viele Complimente über d. Feuer meiner letztern arbeithen, aber niemand wil mir glauben, mit welcher mühe und anſtrengung ich dasſelbe hervorſuchen muß, indem mich manchen Tag die ſchwache gedächtnuß und Nachlaſſung der Nerven dermaßen zu Boden drückt, daß ich in die traurigſte Laage verfalle; und hiedurch viele Täge nachhero außer ſtand bin nur eine einzige Idee zu finden, bis ich endlich durch die Vorſicht aufgemuntert mich wieder an d. Clavier ſetzen, und dan zu kratzen anfangen kan. Da findet ſichs dann wieder, Gott ſey gelobt!"

Ende Juni treffen wir unſeren Meiſter ſchon in Eiſenſtadt. Am 29. Juni war der Namenstag des Fürſten (er hieß Nikolaus Paul), der durch ein feierliches Hochamt in der Bergkirche und türkiſche Muſik abends vor dem Schloſſe gefeiert wurde. Da war der fürſtliche Kapellmeiſter natürlich ſchon in Funktion. Aber ſonſt hören wir nichts von beſonders aufreibender Tätigkeit. Am 8. Sep-

[1] Berliner Staatsbibliothek.
[2] Vgl. Haſe, Joſ. Haydn und Breitkopf & Härtel, S. 12.

tember wurde das Namensfest der Fürstin festlich begangen. Abends war eine Tafel im großen Saale des fürstlichen Schlosses für 54 Personen. „Es wurde viel Gesundheit getrunken, welche stets auf der Gallerie Trompeten und Pauken und vor dem Schlosse der Donner der Kanonen ankündigte. Der Fürst trank auch auf Haydns Wohlseyn, welchem allgemein beygestimmt wurde." (Rosenbaum.) Man sieht, der Fürst Nikolaus Esterhazy benahm sich Haydn gegenüber schon freundlicher und erwies ihm auch gebührende Aufmerksamkeiten. Seinen diesmaligen Aufenthalt in Eisenstadt benützte Haydn hauptsächlich dazu, um seine geschäftlichen Angelegenheiten zu besorgen, insbesondere die Herausgabe der Schöpfungspartitur. Die Herausgabe und der Verkauf der Partitur eines Werkes war die einzige Möglichkeit, wodurch ein Komponist seine Arbeit fruktifizieren konnte, denn einen Schutz vor unbefugten Aufführungen gab es damals überhaupt nicht, einen Schutz vor unberechtigten Nachdrucken auch nur in sehr beschränktem Maße und praktisch kaum durchführbar. Haydn schlug die Anerbietungen, die ihm von Artaria und von Breitkopf & Härtel wegen Verlages der Schöpfungspartitur gemacht wurden, aus und hatte bereits am 19. Juni in der „Wiener Zeitung" angekündigt, daß er das Werk selbst herausgeben werde und Subskriptionen darauf entgegennehme. Sein Aufenthalt in Eisenstadt und seine bei allem praktischen Sinn doch geringe Vertrautheit mit Verlagsgeschäften veranlaßten ihn später, die weitere Subskription, namentlich für das Inland, und die ganze Auslieferung an Artaria zu übertragen. Wahrscheinlich nahm ihn auch die viele Briefschreiberei zu sehr in Anspruch, da er doch den Subskribenten, die sich persönlich an ihn wandten, immer in umständlicher Weise danken zu müssen glaubte. Zwei solcher Antwortschreiben seien im Nachstehenden mitgeteilt:

„An den Wohlgebohrn Herrn Franz Xaver Glöggl Stadt und Dom Capell Meister in Linz in Oberoesterreich.

Wohlgebohrner Insonders Hoch zu Ehrender Herr!

Die Ehre, So mir Euer Wohlgebohrn durch die Abnahme meiner Schöpfung, und durch Dero werthen beygedruckten Namen, noch mehr aber durch die wichtige Anempfehlnng meines alten kunstvollen Freundes Herrn Abbé v Sladler erweisen, ist für mich höchst schätzbar, und beseelt meinen alten Kopf zum ferneren Fleiß; ich

werde demnach nicht ermangeln, ſobald d. Werck die Preß verläßt es Euer Wohlgebohren durch die Diligence zu übermachen. Unterdeſſen bin ich mit aller Hochachtung nebſt gehorſamſter Empfehlung an H. Abbé

Euer Wohlgebohrn dienſtfertigſter

Wienn den 24ten July 799." Dr. Joſeph Haydn.

„Hochwürdig-Geiſtlicher Herr!

Die Ehre, ſo mir Ihr würdigſter Herr Abt durch die Abnahme meiner Schöpfung erweiſet, iſt für mich unſchäzbar, werde darnach trachten, ſobald als es die Preſſe verläßt Euer Hochwürden durch die Diligence einzuſenden.

Nachdem ich in meinen alten Tagen aus billiger Anordnung meines dermahligen Jungen Fürſtens ſeit 4 Jahren all Jährlich eine neue Meß zu componiren habe, ſo mache ich mir ein wahres Vergnügen Ihnen mit Einer derſelben bedienen zu Können, nur ſchreiben Sie mir, ob Sie nebſt Trompeten und Pauken auch 2 Oboen oder Clarinette beſizen, damit ich mich darnach richten könne, wenn Ihnen anderſt der Copiatur-betrag von 12 fl. nicht zu theuer iſt.

Die Sieben Worte Chriſti haben Euer Hochwürden bishero nur halb genoſſen, indem ich ſchon vor 3 Jahren eine neue 4ſtimmige Vocal Muſic durchgehendß (ohne d. Inſtrumentale zu verändern) dazu unterlegte. Den Text dazu verfertigte ein ſehr geübter Muſicaliſcher Domherr aus Paſſau, und unſer großer Baron von Swieten verbeſſerte denſelben; der Effect dieſes Werks iſt über alle Erwartung, ſolte ich vor meinem Ende eine Reiſe nach dieſer Gegend machn, ſo würde ich ſo frey ſein es Ihren Herrn Abten hören zu machen, dermahlen aber beſizt es außer meiner Monarchie noch niemand.

Schreiben Sie mir (unter uns) an welchen Monath und tag der Geburths- und Namens-Tag des Hrn. Abten eintrift in Hofnung einer andworth bin ich mit vorzüglichſter Hochachtung

Euer Hochwürden dienſtfertigſter Diener

Wien, den 10. Auguſt 1799. Joſeph Haydn.

An den Hochwürdig-Geiſtlichen Herrn Cornelius Knoblich Muſic Director und Mitglied des Ciſtercienſer-Stifts im Kloſter Griſſau bey Landeshutt in Schleſien."

Dieses Schreiben[1] ist besonders deshalb bemerkenswert, weil darin die alljährliche Komposition einer Messe nicht als vertragliche Verpflichtung, sondern als Auftrag des Fürsten Esterhazy bezeichnet ist, dann aber auch wegen der auf die „Sieben Worte" bezughabenden Stellen.

Den brieflichen Verkehr mit seinen englischen Freunden über die Subskription auf Schöpfungspartituren führte Haydn aber auch nachher persönlich durch und erzielte damit Erfolge, obzwar Burney, an den er sich um Unterstützung wandte, ihm — wie schon früher erwähnt — unterm 19. August[2] schrieb, daß der Zeitpunkt ungünstig gewählt sei, da vor Oktober kein sport- und musikliebender Engländer nach London komme und die eigentliche Saison erst nach Neujahr beginne. Es war daher für die Subskription in England eher ein Vorteil, daß sich die Fertigstellung der Exemplare verzögerte und die Ausgabe erst im Februar des darauffolgenden Jahres erfolgte. Im Frühjahre 1799 hatte Haydn übrigens Gelegenheit gehabt, zwei in London gemachte Bekanntschaften in Wien zu erneuern: mit dem Pianisten J. B. Cramer und dem Kontrabassisten Dragonetti, die sich beide auf der Durchreise einige Zeit in Wien aufhielten. Bis in den Oktober hinein blieb Haydn in Eisenstadt. Mitte September kommt der Maler Roesler nach Eisenstadt und bleibt dort ungefähr einen Monat lang. Rosenbaum, der in seinen Aufzeichnungen den Maler Roesler öfters erwähnt, berichtet zwar nichts darüber, daß Haydn damals porträtiert wurde, aber es ist anzunehmen, daß das nachher oft von Kupferstechern als Vorbild benutzte, aber leider verschollene Oelbild Roeslers damals entstand[3]; Rosenbaum notiert nur ausdrücklich, daß Roesler den jüngeren Tomasini malte. Über das Zusammensein Haydns mit Roesler macht er bloß kurze Notizen, das einzige Mal etwas länger am 16. Oktober: „Abends 5 Uhr kam Therese Fröhlich, wir gingen zum Probst um die Academie zu hören. Man gab einige Stücke vom unterbrochenen Opferfest, die Pölt schlug eine Sonate von Haydn, Tomasini geigte Variationen von seinem Vater und Haydn machte auf vieles Bitten 7 neue deutsche Lieder, die ungemein schön sind. Die junge

[1] Vgl. Haydn und die Schlesier, Neue Musikzeitung, Stuttgart, 27. Mai 1909, S. 371.
[2] Vgl. Pohl, Haydn in London, S. 358 f., und oben S. 31 f.
[3] Vgl. Vogel, Haydn-Porträts, Peters-Jahrbuch, 1898, S. 24.

Herrschaft nebst einigen von der Hofstaat und einigen Geistlichen waren da. Mich freute es nur, weil Roesler eine Musik hier hörte."

Am 23. Oktober war die fürstliche Hofhaltung, mit ihr Kapellmeister Haydn, in Wien. In den letzten Oktobertagen wohnte Haydn schon einer Aufführung der Seyfriedschen Oper „Der Wundermann am Rheinfalle", deren Erstaufführung am 22. Oktober im Schikanedertheater stattgefunden hatte, bei. Wie Seyfried erzählt[1], schrieb Haydn gleich am folgenden Tage nach seinem Theaterbesuche ein Briefchen, worin er „für das Vergnügen dankte, das ihm meine Arbeit gewährt habe und zu dem Gelingen in seiner liebenswürdigen Gutmütigkeit herzlich Glück wünschte". Haydn wohnte damals, wie wir aus den Griesingerschen Briefen wissen, nicht in seinem Gumpendorfer Hause. Seine Frau hatte er nach Baden geschickt, „wo sie den Winter um der Bäder willen zuzubringen gedenkt", und er selbst wohnte, seines Hausbrachens ledig, „in zwey äußerst bescheidenen Stübchen in der Stadt", vermutlich im Hause „zum blauen Säbel" in der Krugerstraße. Aus den Griesingerschen Briefen dieser Zeit erhalten wir auch wertvolle Aufschlüsse über damals entstandene Porträts Haydns. Breitkopf & Härtel waren sehr begierig, für ihre Gesamtausgabe der Klavierwerke und für die „Allgemeine Musikalische Zeitung" Konterfeie des Meisters zu erhalten, und ließen eine Zeichnung des Gutenbrunnschen Bildes durch Vincenz Georg Kinninger anfertigen. Diese Zeichnung fiel aber zu niemandes Zufriedenheit aus, und Kinninger sollte daher das Gutenbrunnsche Porträt nochmals abzeichnen. Das Bild aber hatte Haydns Frau nach Baden genommen und wollte es nicht nochmals herausgeben, denn „Gutenbrunn war ehemals, sagte Haydn, ihr Liebhaber, und daher trennt sie sich so selten als möglich von dem Porträt". Griesinger schlug daher vor, die vor kurzem modellierte Porträtbüste Haydns, die Grassi (Griesinger schreibt „Grasset"), der beste Modelleur und künstlerische Leiter der kaiserlichen Wiener Porzellanfabrik, nach der Natur angefertigt hatte, von Kinninger abzeichnen zu lassen. Von dieser Büste existierte nur ein Abguß, und Grassi zögerte, weitere in Porzellan machen zu lassen, da ihm der allmächtige Graf Saurau versprochen hatte, den Kaiser

[1] Allg. Wiener Mus. Ztg. 1841 Nr. 112.

oder die Kaiserin dazu zu bewegen, daß sie die Büste in Metall gießen lassen werden. Grassi hatte aber nach dieser Büste eine kleine Anzahl von Medaillons machen lassen, von denen Griesinger eines an Breitkopf & Härtel schickte mit folgender Hinzufügung: „Was nun die Ähnlichkeit betrifft, so ist sie in diesem Abdrucke gewis getroffen, besonders ist die untere fleischige und massive Lippe charakteristisch. Die gutmütigen Züge, welche sich in Haydns Gesicht entfalten, so bald er spricht, seine braune und blatternarbige Haut, das volle Aug, die Perrücke — ließen sich freilich auf diesem antiken Kopf nicht darstellen, aber auch nur das fehlt um ihn gleich zu erkennen." Diese Büste in antikisierender Form muß uns, die wir gewohnt sind, den Papa Haydn uns stets mit der Perücke und Zopf, dem breiten Rockkragen und zierlichen Jabot vorzustellen, ganz fremd erscheinen. Unseren eingewurzelten Vorstellungen von der äußeren Persönlichkeit Haydns entspricht besser die von Grassi kurze Zeit darauf modellierte etwas kleinere, in Biskuitporzellan ausgeführte Büste, von der dann eine noch verkleinerte Miniaturwiedergabe, gleichfalls in Biskuit, allgemeine Verbreitung gefunden hat. Über die Bemühungen Griesingers, der Firma Breitkopf & Härtel ein gutes Porträt Haydns zu verschaffen, erhält man aus seinen Briefen, dem oben zitierten vom 12. Juni und den zwei nachstehend abgedruckten, Aufschluß:

„Wien, d. 3. Jul. 1799.

Wehrtester Freund,

H. Kinninger ist bereit, das Portrait, so wie Sie es verlangen, abzuzeichnen. Mit H. Kohl habe ich noch nicht gesprochen; er ist auf dem Lande.

H. Haydn will mir in drey Tägen das Gutenbrunnsche Portrait zustellen; er befürchtet, daß es als Kupferstich einen üblen Effekt machen möchte, indem er in einer Stellung abgemahlt sey, wo er eben an einer Composition studiere. Hierüber müßten nun, wie mich dünkt, die HH. Kinninger und Kohl entscheiden. Auf den Fall, daß sie das Gutenbrunnsche Portrait nicht passend finden, und daß das Danzische nicht bald aus England komme, räth Haydn das von Artaria besorgte urgieren zu lassen, weil viele seiner Bekannten es nicht unähnlich finden. Ich werde über diesen Punkt das Urtheil der HH. Kinninger und Kohl einziehen, und Ihnen davon Nachricht geben."

„Wien, d. 20. Jul. 1799.

Wertheſter Freund,

Es wird Ihnen befremdend ſeyn, daß ich Ihnen noch keine Nachricht wegen des Haydnſchen Portraits mitgeteilt habe. Dieſer Aufſchub iſt nicht durch meine Schuld veranlaßt worden. H. Haydn iſt zu dem Fürſten Eſterhazy nach Eiſenſtadt in Ungarn gereiſt, und ſeine Frau, eine gute alte Matrone, hielt mich einige Zeit hin, bis ſie das Gutenbrunnſche Portrait von einem ihrer Bekannten abholen, und mir zuſtellen ließ. Es ſcheint mir ſehr ähnlich, Haydns Frau hält es für das beſte, und H. Kinninger, dem ich es ſogleich übergab, iſt auch damit zufrieden. Er wird höchſtens in vierzehn Tagen mit der Zeichnung fertig ſeyn und ſie dem H. John zum Stechen übergeben, weil er glaubt, daß John's Manier eleganter und netter als die Kohl'ſche iſt. Da Sie in Ihren Briefen keinem der beyden Künſtler einen Vorzug geben, und H. Kinningers Urtheil alle Rückſicht verdient, ſo habe ich über ſeine Wahl nicht die mindeſte Einwendung gemacht. Sie kennen ohne Zweifel Alxinger's Portrait in der Göſchen'ſchen Ausgabe. Auf dieſe Art ſoll das Haydn'ſche gemacht werden. H. Kinninger wird Ihnen ſelbſt den Preis, welchen John verlangt ſchreiben und die Zeichnung zu dem Mozart'ſchen Requiem ſchicken."

In der Weihnachtszeit des Jahres 1799, am 22. und 23. Dezember, fanden abermals Aufführungen der „Schöpfung" im Burgtheater ſtatt, und zwar zugunſten der Tonkünſtler-Sozietät, welcher Haydn das Werk zur Aufführung überlaſſen und hiefür ſeine Direktion zugeſagt hatte, um ihr aus der finanziellen Verlegenheit, in die ſie damals geraten war, herauszuhelfen. Er bedang ſich dabei erſtens, daß Wranitzky die erſten Violinen anführe, zweitens, daß Chor und Orcheſter an beiden Tagen genau ſo beſetzt und aufgeſtellt ſeien, als ſie es am 19. März waren, und drittens, daß Textbücher gedruckt und bei der Kaſſe unentgeltlich ausgegeben werden. Natürlich wurden alle dieſe Bedingungen akzeptiert, und das Protokoll der Tonkünſtler-Sozietät enthält noch den Zuſatz: „Tauſend Dank dem Wohltäter!"

Im Jahre 1799 ſoll es geweſen ſein, daß Anna Milder, die nochmals ſo berühmt gewordene Sängerin, die erſte und vielleicht beſte Darſtellerin von Beethovens „Leonore", zu Haydn

kam. Anna Milder war 1785 geboren, wäre zu jener Zeit also 14 Jahre alt gewesen. Haydn soll ihr gesagt haben: „Sie haben eine Stimme wie ein Haus", und sie seinem Schüler Neukomm übergeben haben, der sie in drei Jahren so weit brachte, daß sie am 9. April 1803 als Juno in Süßmayers Oper „Der Spiegel von Arkadien" mit ungeheurem Erfolge auftreten konnte[1]. Ob die Entdeckung Anna Milders wirklich durch Haydn ‚tatsächlich' zu jener Zeit und auf die Art erfolgte, wie aus dem um ihre Jugend gewobenen Legendenkranz zu entnehmen ist, ist von geringer Bedeutung. Sicher ist, daß sich die Lebenswege des großen Meisters und der jungen schönen Gesangskünstlerin gekreuzt haben. Dafür spricht auch ihr Studium bei Neukomm, dem treuen Adepten Haydns, von dessen klar leuchtender Kunst Strahlen zu ihr hinüberdrangen. So schreibt Griesinger im Jahre 1803 über sie: „ihre Stimme tönt, was so selten der Fall ist, wie das reinste Metall und sie gibt, da ihr Lehrer Neukomm aus der Haydn'schen Schule ist, lange kräftige Noten ohne Schnörkel und überladene Verzierungen."

Die großen Erfolge der „Schöpfung" in Wien begannen nun nach auswärts auszuwirken. Eine der ersten Städte, vielleicht die erste außerhalb Wiens, in der die „Schöpfung" aufgeführt wurde, war Budapest. Zu Beginn des Jahres 1800 war an Haydn von der jugendlichen Erzherzogin Alexandra, Gemahlin des Erzherzog-Palatins von Ungarn, Joseph, die Einladung gelangt, die „Schöpfung" im Ofener Schlosse aufzuführen, mit welcher Aufführung die Erzherzogin ihren Gemahl zu überraschen gedachte. Alexandra Paulowna, älteste Tochter des Zaren Paul und der Zarin Marie Feodorowna[2], war am 30. Oktober 1799, also kurz vorher, in Gatschina bei Petersburg dem Erzherzog-Palatin vermählt worden und erst am 2. Dezember nach Budapest gekommen. Die Einladung an Haydn beweist, daß die Verehrung für unseren Meister von der Mutter auf die Tochter übergegangen war. Die ungarische Zeitung »*Magyar hirmondo*« brachte am 4. März die Nachricht, daß Haydn am 17. Februar aus Padua (!) abgereist sei, um sich nach Ofen zu begeben. Diese

[1] Vgl. dazu „Ein erstes Debut" von E. P., Wiener Fremdenblatt vom 19. März 1872.

[2] Erwähnt bei ihrem Wiener Besuch Bd. II, S. 183.

Notiz war aber gewiß nur zu Reklamezwecken gebracht, denn Haydn war damals nicht in Padua, sondern in Wien, wie aus den Briefen Stratons an Thomson hervorgeht, und er besuchte am 16. Februar Straton in dessen Wohnung. Jedenfalls war Haydn schon in den ersten Märztagen in Ofen, denn das Konzert fand am 8. März, am Vorabende des erzherzoglichen Geburtstages, statt. Die Aufführung war vorher sorgfältig vorbereitet worden und gelang nach Berichten ungarischer Zeitungen, des »*Magyar Hirmondo*« und der „Preßburger Zeitung", vorzüglich. Auch die „Wiener Zeitung" berichtet am 19. März ausführlich über das Konzert und seinen großen Erfolg. In Budapest blieb Haydn nicht lange, denn schon am 19. März begegnen wir ihm im Hause des befreundeten Dr. Karl v. Schenk, der Haydn anläßlich seines Namenstages mit einer wortreichen, bombastischen Anrede apostrophierte, die, durch den Druck festgehalten, auf uns gekommen ist[1]. Einen Tag nachher starb Haydns Frau in Baden, im Hause des Chorregenten Anton Stoll, 70 Jahre alt, „an der Arthritis", wie es im Totenprotokoll heißt, und wurde am 22. März nachmittags beerdigt. Auf Haydn mochte dieser Todesfall jetzt nicht mehr die Wirkung geübt haben, die er zehn Jahre früher gehabt hätte. Seitdem er seine weniger angenehme Ehehälfte nach Baden geschickt hatte, lebte er anscheinend recht fröhlich allein und trug kein Verlangen, sich je wieder neue Fesseln anlegen zu lassen. Auch die Luigia Polzelli, die sofort nach dem Tode von Haydns Frau auf die durch Versprechungen erworbenen Rechte gepocht haben dürfte, bemühte sich vergeblich, den großen Meister nochmals in das Joch der Ehe zu spannen. Sie setzte aber wenigstens die bekannte schriftliche Erklärung Haydns durch, laut welcher er sich verpflichtete, falls er überhaupt heiraten würde, keine andere zum Weibe zu nehmen außer sie oder ihr für den Fall seines bleibenden Witwerstandes testamentarisch eine lebenslängliche Rente von 300 fl. nach seinem Tode anzusetzen. Das Dokument[2] lautet:

»Io qui in fine Sottoscritto prometto alla Signora Loisa Polzelli (in caso ch'io pensasse di rimaritarmi) io nissuna

[1] Exemplar seinerzeit in Eisenstadt.
[2] Archiv d. Landesgerichtes Wien.

altra prendere per mia moglie, che Suddetta Loisa Polzelli; e se io resto vedovo, prometto alla Suddetta Polzelli di lasciar dopo la mia morte ogni anno una pensione di tre cento fiorini, cioè 300 f: in monetta di Vienna durante Sua vita. in valore da Ciaschedun Giudice io mi Sottoscrivo

Joseph Haydn
Maestro di Capella di S. Alt. il Principe
Esterhazy

Vienna ai 23. di Maggio 1800.«

Solange unſer Meiſter lebte, hat es die gute Luiſe an gelegentlichem Aderlaß wohl nicht fehlen laſſen, und in ihrer Korreſpondenz ſpielten Geldangelegenheiten immer die wichtigſte Rolle. Haydn ſchreibt ihr von Eiſenſtadt am 2. Auguſt 1800, nachdem er Mitteilung von ſeinem leidenden Zuſtand, der ſich erſt an dieſem Tage gebeſſert habe, gemacht hat und ihr verſpricht, ihren erſten Brief in wenigen Tagen zu beantworten, daß er ihr inzwiſchen 15 fl für die Miete ſchicke. Unterſchrieben iſt der im ganzen recht kühle Brief »*tuo sincero e fedele amico*«; die Liebe hatte ſich alſo in Freundſchaft verwandelt!

Geerbt hat Haydn wahrſcheinlich von ſeiner verſtorbenen Ehefrau ſo viel wie nichts. Einmal, weil ſie ſelbſt nicht viel beſaß, und dann, weil nach öſterreichiſchem Rechte der Ehegatte ein ſehr reſtringiertes Erbrecht hatte. Haydn ſcheint im Gegenteil durch den Tod ſeiner Frau viele Ausgaben gehabt zu haben. In einem am 7. Juli an Stoll in Baden gerichteten Brief ſchreibt Haydn:

„Anbey bitte ich die beyliegende Quittung per 59 f. 6 x ſo ich an das Nie. ö. Ständiſche Ober Einnehmer-Amt bezahlte, nicht minder die 9 anverlangten Gulden für das der Stadt Baden gehörigen Mortuario dem Herrn Stadt Syndicus nebſt meiner gehorſt. Empfehlung an Hochdenſelben einzuhändigen; ich werde anbey nicht ermangeln all die übrigen Quittungen deren Erben, ſobald als ſolche vollends bezahlt ſeyn werden noch zu ſchücken.“

Dieſer Brief iſt ein weiterer Beweis dafür, mit welcher Pünktlichkeit und Genauigkeit Haydn alle Angelegenheiten zu behandeln pflegte.

Während des ganzen Frühjahres war Haydn, wie ſtets, eifrig an der Arbeit und ſowohl durch kompoſitoriſche Tätigkeit wie

auch als Dirigent ſtark in Anſpruch genommen. Vor allem waren es die „Jahreszeiten", mit denen er intenſiv beſchäftigt war. Grieſinger ſchreibt unterm 5. Februar: „Haydn iſt mit den 4 Jahreszeiten ſchon ziemlich vorgerückt." Daneben ſcheinen ihn andere Pläne zu okkupieren. Grieſinger ſchreibt unter demſelben Datum: „Kürzlich ſchickte ihm ein Graf Roſtiz aus Schleſien den Text eines Vater Unſers, der ihm ſo wohl gefiel, daß er nach Jahresfriſt die Compoſition davon zu unternehmen entſchloſſen iſt." Außerdem ließ Thomſon mit ſeinen Schottiſchen Liedern nicht locker. Sein Mittelsmann Alexander Straton berichtet am 9. Februar, daß er Thomſons Brief ſowie die überſandten Lieder an Haydn weitergeſendet und dieſem mitgeteilt habe, er ſei bereit, mündlich oder ſchriftlich über die Angelegenheit zu verkehren, je nach Wunſch Haydns. Dieſer habe bisher ſich noch nicht geäußert. Am 16. Februar ſchreibt Straton an Thomſon einen Brief, den wegen des Schlußpaſſus wörtlich hier anzuführen geſtattet ſei:

»*Dear Sir,*

Haydn called here yesterday and mentioned that he had already written to you and also begun the composition of the accompanyments to the scotch airs (15 in number) that you had sent him through me. He seemed desirous of having rather more than two Ducats for each air, but did not precisely insist upon this point, which I therefore left undecided exhorting him to proceed with his composition as speedily as its nature as well as that of his other occupations will admit of. This he solemnly promised but said that he could not possibly determine a period for finishing the airs in question. Upon the whole he appears to be a rational animal, whereas all that can be said of the other, I mean Kox [elwch] is, that he is a Bipeds without feathers.«

In den erſten Frühlingstagen gab es einige muſikaliſche Veranſtaltungen, in denen wir dem Namen Haydn als Komponiſten begegnen. Am 28. März fand im Burgtheater eine muſikaliſche Akademie des Anton Weidinger, „Hof- u. Theater Trompeter mit Produzirung ſeiner organiſirten Trompete" ſtatt, bei welcher als erſte Nummer eine „ganz neue Sinfonie v. Haydn Dr. d. Tonkunſt" und als Nr. 7 eine „Sinfonie v. Haydn" angekündigt war. Zweifellos handelt es ſich bei Nr. 1 nicht wirklich um eine neue Sinfonie, ſondern um eine in Wien noch nicht aufgeführte, die der Meiſter ſeiner Schublade entnahm. Am 2. April fand im Burgtheater die Akademie ſtatt, in welcher Beethoven nebſt einem Klavierkonzert und dem Septett ſeine C-dur-Sinfonie,

die erste, zur ersten Aufführung brachte. Die Nummern 2 und 5 des Programmes waren eine Arie aus der „Schöpfung", gesungen von Mlle Saal, und ein Duett aus demselben Werk, gesungen von Herrn und Mlle Saal. Am 4. April gibt ein Oboist namens Gromann im Saale des Hof-Traiteurs Jahn ein Konzert, bei welchem wieder eine Sinfonie Haydns aufgeführt wurde. Nach dem großen Erfolge der „Schöpfung" war Haydn schon unbestrittener Regent im Reiche der Töne, und auf keinem Konzertprogramm durfte sein Name fehlen. Damals gab es fünf „Schöpfungs"-aufführungen knapp hintereinander. Am 4. April eine private Aufführung beim Grafen Fries, am 6. und 7. April zwei Aufführungen im Burgtheater zugunsten der Tonkünstler-Sozietät und am 12. und 13. April private Aufführungen bei Schwarzenberg. Die Aufführung beim Grafen Fries brachte das Werk in einer Bearbeitung für Streichquartett und Klavier. Graf Zinzendorf geht aus seiner gewöhnlichen kühlen Reserve heraus, wenn er über diese Aufführung berichtet: »*Jamais la musique de la Création ne m'a plû autant quoiqu'il n'y avoit que neuf instrumens et surtout point d'instrumens à vent.*« Und bei den Aufzeichnungen über die „Schöpfung" am 7. April im Burgtheater, aus der er einzelne Stellen als besonders wirkungsvoll hervorhebt, sagt er zum Schluß: »*Cependant l'impression du 1er et second acte fut pour moi tout aussi vive chez Fries qu'ici avec les 200 musiciens.*«

Die Aufführungen im Burgtheater am 6. und 7. April standen ebenso wie diejenige beim Grafen Fries unter Haydns Leitung.

In der Sitzung der Tonkünstler-Sozietät vom 15. März war beschlossen worden, „nachdem die letzte Akademie so gut und brillant ausgefallen ist, wieder dasselbe Oratorium (Die Schöpfung) und zwar abermals mit doppelten Preisen aufzuführen". Die Preise scheinen sich jedoch als zu hoch erwiesen zu haben, denn in dem Sitzungsprotokoll vom 12. Mai heißt es: „In der letzten Session sind zur Aufführung der Schöpfung doppelte Preise festgesetzt worden. Allein auf ausdrückliches Verlangen des H. Haydn und auf Anrathen unseres Obristen Direktors H. Graf v. Kuefstein sind nur einfache Preise gemacht worden. Auch der Anschlagzettel besagte: „Eintrittspreise wie gewöhnlich im Nationaltheater.

Diejenigen, welche ſonſt einen geringeren Eintrittspreis zahlen, erhalten ein Billet für 30 x." Es iſt daher verwunderlich, daß ſich der wiederaufgelebte Eipeldauer (1800, 13. Heft p. 10) über die hohen Preiſe in ſeiner Art luſtig macht: „Im Theater haben ſ' desmal zum Beſten für die Wittibe der Muſikkünſtler die berühmte Schöpfung aufgeführt, und da iſts Leggeld doppelt gweſen; es war aber nicht ſo voll, als ich glaubt hätt: es muß alſo doch noch viele Leut gebn, die keine Liebhaber von Doppelkaffee[1] ſind." Der Eipeldauer äußert ſich dann im ſelben Jahre (16. Heft 4. Brief p. 25) nochmals in derbkomiſcher Weiſe über dieſe „Schöpfungs"-aufführung:

„Am letzten Palmſonntag hat ſ' mich (d. Frau Gemalin) in d'Schöpfung mit gnomen, und da hat ſ' mir wirklich ein großn Gfalln than; denn die ſchöne Muſik könnt ich noch zwanzgmal hören. Da hab ich aber auf d'Nacht in ein Wirthshaus ein Paar Verwalter mit ihren geſtrengen Fraun von Land antroffen; den muß aber d'ſchöne Cantati nicht ſo gut gfalln haben wie mir. ‚Jetzt laßts mich aus mit Eurer Schöpfung', hat der eine geſagt. ‚Wenn ich das gewußt hätt, ſo wär ich daham blieben, und hätt braudelt dafür.' [Kartenſpiel] ‚Ey, mich Kriegn ſ'auch nimer', hat der andere geſagt. ‚Mir ſteckt der Uriel noch in Magen. He! Kellner ein Maßl Erlauer! damit ich den heraus bring.'

Über den Einfall habn die gſtrengen Fraun z'lachen angfangen, daß ihnen d'Wampen gwackelt hat. Endlich hat die eine gfragt, wie denn der Herr heißt, der die Cantati gmacht hat. ‚Ich weiß's nicht recht', hat d'andre gſagt; ‚aber ſo viel ich mich beſinn, ſo hat er ſo was von ein Türken oder Haiden in ſein Nahm.'"

Die Aufführungen am 12. und 13. April beim Fürſten Schwarzenberg konnte Haydn aber nicht ſelbſt leiten. Er litt an einem „rheumatiſchen Kopffieber", lag krank im Bett, und an ſeiner Statt dirigierte Weigl. Der Beifall war noch immer außerordentlich; „ich hörte ſie zum fünftenmal, und könnte ſie noch zehnmal mit Vergnügen hören", ſchreibt Grieſinger. Ebenſo konnte Haydn infolge ſeiner Erkrankung einer muſikaliſchen Akademie, die der berühmte Waldhorniſt Punto unter Mitwirkung Beethovens ſowie einiger anderer Künſtler am 18. April im Kärntner-

[1] Die Kaffeeſieder ſchenkten einfachen u. Doppel-Kaffee (d. beſſere Sorte) aus.

thortheater veranstaltete (eingeleitet durch eine „Große neue Sinfonie von Hr. Haydn, Dr. der Tonkunst") nicht beiwohnen. Doch hatte Haydns kräftige Natur die Krankheit, die ernsterer Natur war, als es ursprünglich den Anschein hatte, bald überwunden. Am 26. April schon, so erfahren wir von Griesinger, war er von seinem hitzigen Fieber gerettet und konnte wieder ausfahren. Immerhin hatte sein Zustand Anlaß zu den ernstesten Befürchtungen gegeben, so daß Straton an Thomson schreibt: „we were not altogether devoid of alarm in regard to his recovery."

Die Rekonvaleszenz nach diesem Anfall dauerte noch geraume Zeit, den ganzen Sommer hindurch, den Haydn von Mitte Juli an wieder in Eisenstadt verbrachte. Er fühlte sich während seines ganzen Sommeraufenthaltes nicht sehr wohl. Am 2. August schreibt er an die Polzelli: »Fin adesso sono stato sempre male, oggi è il primo giorno che sta meglio, ma spero che in poco tempo sarò guaritto tutt' affatto.« Aber noch im November berichtet Griesinger: „Nach 4 Monaten sah ich gestern Vater Haydn wieder. Er ist mit seinem Aufenthalt in Ungarn nicht zufrieden, die scharfe Luft hat ihm Unpäßlichkeiten zugezogen und übler Humor benahm ihm die Lust zur Arbeit." Ganz müßig war aber Haydn während des Sommers nicht gewesen. Vor allem arbeitete er an den „Jahreszeiten" beständig weiter, freilich nicht so rasch, wie er an der „Schöpfung" gearbeitet hatte. Auch mit kleinen Kompositionen beschäftigte er sich. Zwei kleine italienische Gesangsduette entstanden in diesem Sommer, die er an Härtel als Dank für einen ihm von diesem übersandten Brillantring am 1. Juli geschickt hatte: es waren die zwei Duette für Sopran und Tenor mit Klavierbegleitung »Guarda chi« und »Saper vorrei se m'ami«. Härtel wollte ursprünglich der Frau Haydn, da sie noch am Leben war, eine Aufmerksamkeit erweisen. Auf eine diesbezügliche Anfrage wehrte aber Haydn sehr energisch ab: „Dawider protestiere ich förmlich, ich liebe mein Weib[?], es fehlt ihr an nichts, aber sie hat keine Verdienste, die Belohnung verdienen." Als sie ihm selbst aber den Brillantring überreichen ließen, war er sehr erfreut und geschmeichelt, erklärte, man habe seine schwache Seite getroffen, denn Geschenke seien ihm angenehmer als große Geldsummen. Nehmen wir diese kleinen menschlichen Schwächen eines großen Mannes nicht zu

tragisch. Auch seine Äußerungen zu Verlegern und über dieselben dürfen nicht allzu ernst genommen werden, sowohl die liebenswürdigen als die zornigen; Differenzen und Auseinandersetzungen hatte und hat jeder Komponist mit seinen Verlegern.

Ein Tedeum in C-dur, das sogenannte große, das er vor ein, zwei Jahren für die Kaiserin geschrieben hatte, holte er hervor und ließ es um diese Zeit in Eisenstadt aufführen; denn wir finden in den Rechnungen des fürstlichen Archivs unter den Spezifikationen über Kopien eine von Haydn ausgestellte über die „Copiatur von meinem Tedeum 6/24, empfangen 28. October 1800."

Im Jahre 1800 spielte sich die oft erwähnte, meist falsch datierte und geschilderte Begegnung Haydns mit Admiral Nelson und dessen Freundin, der durch ihr abenteuerliches Leben berühmten Lady Hamilton, ab. Nelson, dem man nach seinem Siege bei Abukir überall große Huldigungen darbrachte, da man ihn als Retter aus der Franzosennot ansah, war im Frühjahr über Wien nach Triest gefahren. Schon auf dieser Reise war er Gegenstand besonderer Aufmerksamkeiten, die Leute standen stundenlang auf dem Graben vor dem Biedermannschen Gasthof, um einen Blick des großen Seehelden zu erhaschen, und alle Damen trugen ein Kleidungsstück, das den Namen „Nelson" führte (vgl. Eipeldauer 1800, 19. Heft, 5. Brief p. 47 (April) und 20. Heft 1. Brief (Mai). Im Spätsommer kam Nelson wieder mit dem Ehepaar Hamilton, dem Lord William und der Lady Emma, deren nahezu unzertrennlicher Begleiter er war, über Laibach nach Wien zurück. Lady Emma war am Hofe zu Neapel, der mit dem Wiener Hofe verwandt und gleichfalls von der Angst vor dem immer unheimlicher aufsteigenden Kometen Napoleon befallen war, sehr gut empfangen worden, hatte dort sogar intime Freundschaft mit der Königin Maria Carolina geschlossen und war bestens nach Wien weiterempfohlen worden. Die Aufnahme des Trifoliums in Wien war die denkbar glänzendste. Schon auf der Reise wurde am 14. August in Laibach ihnen zu Ehren von der dortigen Philharmonischen Gesellschaft eine musikalische Akademie veranstaltet[1], die in passender Wahl mit Haydns in

[1] Keesbacher, „Die Philharmonische Gesellschaft in Laibach" (S. 30) gibt irrtümlich das Jahr 1797 an, es soll aber heißen 1800. Im selben Jahre hatte die Laibacher Philharmonische Gesellschaft Haydn zu ihrem Ehrenmitgliede ernannt.

England so beliebter Militär-Sinfonie eröffnet wurde. Am 17. August übernachteten die Reisenden in Wiener Neustadt und kamen am 18. nach Wien, wo man sich beeilte, ihnen den Aufenthalt so angenehm als möglich zu machen. Schon am 19. wohnten sie einer Vorstellung im Burgtheater bei; rauschende Feste in den großen Adelshäusern schlossen sich an. Über eines beim Herzog Albert am 4. September berichtet Zinzendorf. Über ein anderes gibt ein Landsmann der drei Fremden, Lord Fitzharris, in seinen Erinnerungen Nachricht. Wir lesen hierüber in Sichels[1] Biographie der Lady Emma folgendes:

»*One of their fellow-guests at St. Veit, a castle of the Esterhazys', has recorded his hostile impressions. He was Lord Fitzharris, naturally annoyed to see her with Nelson, and he may have lost his money in this encounter, and, possibly, his temper:*

»*Sunday, grand fireworks. Monday (the jour de fête), a very good ball. And yesterday, the chasse. Nelson and the Hamiltons were there. We never sat down to supper or dinner less than sixty or seventy persons, in a fine hall superbly illuminated, in short, the whole in a most princely style. Nelson's health was drunk with flourish of trumpets and firing of cannon. Lady Hamilton is, without exception, the most coarse, ill-mannered, disagreeable woman we met with. The Princess with great kindness had got a number of musicians, and the famous Haydn, who is in their service, to play, knowing Lady H. was fond of music. Instead of attending to them, she sat down to the faro table, played Nelson's cards for him, an won between £ 300 and £ 400 . . .*« *Haydn, it must be thought, was hardly a suitable accompaniment to cards.*«

Die Angaben des erzürnten Lords oder Sichels stimmen aber nicht ganz. Es ist möglich, daß die Hamiltons und Nelson auch Gäste der Esterhazys in St. Veit (einem kleinen Lustschlosse in der Nähe Wiens) waren, aber nicht zu der Zeit, als Lord Fitzharris nach Sichel angibt und nicht gleichzeitig mit Haydn. Der 8. September, das Fest Maria Geburt und Namenstag der Fürstin Ester-

[1] Walter Sichel, Emma Lady Hamilton, London 1907.

hazy fiel auf einen Montag; dies würde also mit der Angabe Fitzharris stimmen. Am 7. und 8. September waren aber Haydn und die fürstliche Familie in Eisenstadt, und die Engländer waren dort bei ihnen zu Gaste. Wir erfahren dies aus dem Briefe Haydns an Artaria vom 3. September, wo er in der Nachschrift schreibt: „Noch etwas. Meine Fürstin, so eben von Wienn kam, sagt mir, daß die Mylady Hammelton den 6ten dieses nach Eisenstadt kommen wird, allwo Sie wünschte meine Cantate Ariadne a Naxos zu singen, welche ich aber nicht besitze, bitte dannenhero mir dieselbe sobald möglich zu procuriren und anhero zu schicken."

Auch was Fitzharris über Lady Emmas Benehmen gegenüber Haydn sagt, mag vielleicht für den einen Abend, da sie von der Leidenschaft des Kartenspiels besessen war, Gültigkeit haben, aber nicht im allgemeinen. Denn ganz im Gegensatz dazu meldet Griesinger an Breitkopf & Härtel später (21. Januar 1801): „An Milady Hamilton fand Haydn einen großen Verehrer. Sie machte einen Besuch auf Esterhazy's Gütern in Ungarn, bekümmerte sich aber wenig um seine Herrlichkeiten, und wich zwey Tage hindurch nie von Haydns Seite. Haydn komponierte damals ein englisches Loblied auf Nelson und seinen Sieg; Milady Knight, Begleiterinn der Hamilton, hatte den Text gemacht."

Die oft erzählte Episode, wonach sich Nelson Haydns Schreibfeder erbeten und ihm dafür seine kostbare Uhr verehrt habe, muß sich also, wenn überhaupt, in Eisenstadt zugetragen haben.

In demselben Sommer 1800 erging an Haydn eine Einladung, nach Paris zu kommen und seine „Schöpfung" zu dirigieren. Man muß diese Tatsache vom politischen Standpunkte aus als sehr bedeutungsvoll einschätzen; befand sich doch Frankreich mit dem Kaisertum Österreich mehr oder weniger eigentlich im Kriegszustande, der durch lahme Friedensschlüsse immer nur ein wenig überkleistert wurde. Um so bemerkenswerter ist es, daß die Mitglieder der Großen Pariser Oper den Entschluß faßten, die „Schöpfung" aufzuführen, und den Meister auffordern ließen, diese Aufführung selbst zu dirigieren. Haydns Schüler Pleyel, der in Paris lebte und dort schon das Bürgerrecht erworben hatte, wurde dazu ausersehen, dem verehrten Meister die Einladung der Pariser Tonkünstler zu überbringen. Pleyel reiste nach Deutschland und versuchte von dort aus einen Paß zur Weiterreise nach Österreich

zu erlangen. Aber trotz aller Bemühungen Haydns und der Firma Artaria, ihm bei der Staatskanzlei die Einreiseerlaubnis zu erwirken, wurde sie dem nunmehrigen französischen Bürger nicht erteilt, und Pleyel mußte unverrichteter Dinge wieder von Dresden nach Paris zurückkehren. Jedenfalls wurde durch diese dringende Einladung Haydns Reiselust wieder sehr geweckt, denn Griesinger schreibt am 15. November:

„Er erklärte mir, daß er im Sinne habe, künftiges Jahr nach Dresden, Berlin, Hamburg, und wenn Friede ist, ins Reich zu reisen; und um etwas aufführen lassen zu können, das nicht überal bekannt sey, wolle er die 7 Worte mit Gesang und vielleicht die 4 Jahreszeiten mit sich nehmen."

Im selben Briefe berichtet Griesinger, daß diesen Abend im Leopoldstädter Theater („dem Casperle") die Schöpfung zum Besten des daselbst angestellten Musikpersonals gegeben werde. „Haydn war mit der Probe nur mittelmäßig zufrieden" fügt er hinzu.

Endlich erwähnt Griesinger in diesem Briefe, daß der Fürst Esterhazy seine Kapelle um acht Mitglieder vermehrt habe, so daß jetzt wieder eine vollständige Harmonie sey. „Eine verdienstvolle Aufopferung in einem Zeitpunkte, wo der Krieg so starke Beyträge erheischt." Es handelt sich hier um die schon früher erwähnte Aufnahme der acht Bläser aus der Feldharmonie in die fürstliche Kapelle, die Haydn die Möglichkeit gab, über ein vollständiges Orchester zu verfügen. Die Vermehrung des Orchesterstandes blieb aber nicht bloß auf diese acht Bläser beschränkt; der Fürst war anscheinend jetzt öfter geneigt, einer stärkeren Besetzung der Kapelle zuzustimmen und die hiefür auflaufenden Kosten zu bewilligen. Schon aus dem Sommer liegt ein Rechnungsbeleg vor, wonach 5 Musikern, die aus Wien zur Verstärkung für das Hochamt am Feste Christi Himmelfahrt berufen wurden, die Kost-Diät und Reisegelder im Betrage von 117 fl 30× ausbezahlt wurden; es waren zwei Waldhornisten, ein Flötist, ein Fagottist und ein Violonist (Kontrabaßspieler), die auf dem Schloßchor mitwirkten. Ein anderes Mal am 28. Oktober 1800 wurden an Haydn 12 fl vergütet, die er dem Türmermeister von der Stadt am Marientag „für 2 Dienste bestehend in 4 Trompeten und einem Paukenschläger" bezahlt hat. Auch empfiehlt Haydn,

„den Gabriel Lendway [war Geiger] bei gegenwärtiger Verstärkung des Orchesters als ein sehr brauchbares Individuum in Hoch Dero Dienste aufzunehmen und zwar vermöge der 2 maligen an mich mündlich erlassenen Hohen Resolution vom 1. Oct. 1800 mit jährl. 200 fl nebst gelegentlicher Zusage eines Quartiers und etwas Brennholz".

Die Auswirkung dieses stärkeren Orchesterstandes zeigt sich vor allem in Haydns Messen, bei deren Instrumentation er stets auf die Eisenstädter Verhältnisse Bedacht nahm und nehmen mußte.

Ein Streiflicht auf Haydns damalige Lebensweise in Wien gibt folgender Passus in Griesingers Brief vom 19. November 1800: „Haydn wird diesen Winter nicht wie sonst in die Stadt ziehen, sondern in seinem Hause in einer der äußersten Vorstädte wohnen. Er lebt hier ungestörter, jeder Besuch zu ihm ist aber eine kleine Reise. ‚Wenn ich auch alle Tage 1 fl für Fiakers ausgebe, sagte er mir, so kommt es mich doch nicht so hoch als ein Logis in der Stadt.' Beurtheilen Sie den häuslichen Mann nach dieser Rede." Haydn bezog von da an überhaupt kein Winterquartier mehr in der Stadt, sondern lebte in den folgenden Jahren, wenn er in Wien war, nur mehr in seinem Gumpendorfer Hause.

In der ersten Dezemberhälfte mußte Haydn nach Eisenstadt; das Kaiserpaar mit großem Gefolge war nach Eisenstadt gefahren, um das Aufgebot des ungarischen Landsturmes, die sogenannte Insurrektion, zu inspizieren. Am 11. Dezember kam der Hof in Eisenstadt an, am 12. war vormittags Truppenschau, abends ein Konzert, bei welchem hauptsächlich Werke von Haydn aufgeführt wurden. Am 13. fuhr der Hof wieder nach Wien zurück; Haydn erhielt vom Kaiser eine emaillierte goldene Tabatière „mit dem Compliment, daß der Kaiser und die Kaiserinn an dem Beyfall, den ihm ganz Europa weihe, aufrichtig theilnehmen". Das Orchester erhielt 100 Dukaten, deren Verteilung Haydn übertragen wurde.

Am 22. und 23. Dezember führte die Tonkünstler-Sozietät im Burgtheater abermals „Die Schöpfung" auf mit den Solisten der Erstaufführung; über ausdrücklichen Wunsch Haydns dirigierte Wranitzky diese Aufführung, worüber der ständige Dirigent der Sozietät, ein Herr Josef Scheidl, so verstimmt war, daß er es ablehnte, die übrigen Konzerte der Tonkünstlersozietät zu dirigieren.

Denkwürdiger als dieſe war die Aufführung der „Schöpfung", die am 24. Dezember d. J. in Paris ſtattfand. Es wurde ſchon erwähnt, daß Pleyel den mißglückten Verſuch gemacht hatte, nach Wien zu kommen und Haydn zu überreden, eine Aufführung der „Schöpfung" in Paris zu dirigieren. In Paris hatte man ſich ſchon ſehr auf die Ankunft des Meiſters gefreut. In einer Korreſpondenz aus Paris in der Allg. Muſ. Zeitung Ende Auguſt 1800 heißt es: „Der Patriarch der neueren Muſik, der berühmte Haydn, wird in unſerer Hauptſtadt erwartet. Herr Pleyel wird ihn, wie man ſagt und hofft, bei ſeiner Zurückkunft aus Deutſchland in unſere Mitte bringen. Die Erwartung der Liebhaber iſt beſonders darauf geſpannt, Haydn ſeine ‚Schöpfung' ſelbſt bei uns aufführen zu hören. Der Klavierſpieler Steibelt hat von ſeiner Reiſe durch Deutſchland das erſte Exemplar mitgebracht und es zur Aufführung im großen Operntheater bearbeitet." Die Enttäuſchung war groß, als man erfuhr, daß Haydn nicht komme, und man übertrug Steibelt die Leitung der Aufführung, die am 24. Dezember 1800 im großen Operntheater ſtattfand. Den Text hatte M. de Ségur nach einer ſchlechten Proſaüberſetzung Steibelts in „jämmerliche und oft lächerliche" franzöſiſche Verſe gebracht. Steibelt hatte für die Aufführung einiges geändert und einiges geſtrichen, darunter das ſchöne Duett zwiſchen Adam und Eva im dritten Teil. Für die Aufführung war eine koloſſale, zum Teil recht geſchmackloſe Reklame gemacht worden. Steibelt erhoffte ſich von dem Erfolg des Konzertes ſowohl eine moraliſche Rehabilitierung (denn er war verſchiedener privater Abenteuer wegen beim Publikum nicht gerade beliebt), als auch für ſich und die Direktion des Opernhauſes einen großen materiellen Gewinn. Leider wurden dieſe Hoffnungen nicht erfüllt. Der Verkauf des von Steibelt durch die Demoiſelles Erard herausgegebenen Klavierauszuges wurde durch die Spekulation einiger Verleger, die ſchon vorher ausgewählte Stücke und Bearbeitungen des Werkes verbreiteten, ſtark beeinträchtigt. Das finanzielle Ergebnis der erſten Aufführung blieb hinter den Erwartungen zurück. Es waren zwar 1417 Zuhörer anweſend mit einer Einnahme von 23975 Franks, aber infolge der hohen Koſten verblieb noch ein ſehr großes Defizit. Das ſehr elegante Publikum, welches die Ränge des Theaters füllte, konnte die Stimmung zur aufmerkſamen Er-

faſſung des Werkes nicht aufbringen. Verbreitete ſich doch im Hauſe ſehr raſch das Gerücht, daß der erſte Konſul **Bonaparte**, der wenige Minuten nach Beginn eintraf, auf dem Wege nur mit knapper Not in der Rue Nicaiſe einem durch Exploſion einer Höllenmaſchine gegen ihn geplanten Attentat entgangen war[1]. Die Beſprechungen der Aufführung in den Pariſer Zeitungen waren nicht ſehr ermutigend, und die zweite Aufführung am 12. Nivoſe fand nur mehr vor 700 Zuhörern ſtatt. Jedenfalls beſchäftigte das Werk die Pariſer, das beweiſen die mehr oder weniger witzigen Parodien, welche die kleinen Pariſer Theater kurz nach der erſten Aufführung der „Schöpfung“ herausbrachten: das Vaudeville gab am 8. Nivoſe »La Récréation du monde«, Melodram in ſechs Szenen, Muſik teils von Haydn, teils von den Hauskomponiſten Barré, Rodet und Desfontaines, das Théâtre Favart gab am 9. Nivoſe »Le premier homme ou la Création du sommeil« und das Théâtre des Troubadours« am 12. Nivoſe »Les conséquences de la création.«

Nach der erſten Aufführung fand in den Räumen des Opernhauſes ein intimes Souper ſtatt, das die prominenteſten der ausführenden Künſtler mit der Theaterleitung bis in die frühen Morgenſtunden vereinte. Dieſes Abendeſſen koſtete den Direktor der Oper, Devismes, wegen Nichtbeachtung der polizeilichen Beleuchtungs- und Sperrvorſchriften, ſeine Stellung. Der Eindruck, den Haydns Werk auf die Ausführenden machte, muß — auch ohne die Wirkung dieſes Soupers — doch ein tiefgehender geweſen ſein, ſonſt hätte er nicht den Entſchluß gezeitigt, zur Erinnerung an dieſes denkwürdige Konzert jene **Medaille** prägen zu laſſen, die dann im nächſten Jahre mit einem Begleitſchreiben an Haydn geſchickt wurde. Dieſe und viele andere folgende Ehrungen Haydns in Paris beweiſen auch die Unrichtigkeit der Behauptung Malherbes[2]: Haydns Reiſe nach Paris ſei wegen des Mißerfolges der Schöpfungsaufführung aufgeſchoben worden.

[1] Vgl. über die näheren Einzelheiten dieſer Aufführung: Dr. Charles Malherbe, „Joſeph Haydn und die Schöpfung“, Muſikaliſches Wochenblatt 1909, S. 230 u. 251, ferner Gathy, „Haydns Schöpfung in Paris“, Monatsſchrift f. Theater und Muſik, Wien 1853, S. 412ff.

[2] l. c. S. 254.

Die näheren Einzelheiten der Erstaufführung der „Schöpfung" in London im Frühjahr 1800 hat Pohl im Anhang zu seinem „Haydn in London" mitgeteilt, weswegen sie hier übergangen werden mögen.

Das Jahr 1801 brachte die mit Spannung erwartete Uraufführung der „Jahreszeiten"; am 24. April wurden sie zuerst in kleinem Kreise bei Schwarzenberg aufgeführt, um ihre offizielle Erstaufführung am 29. Mai im großen Redoutensaale zu erleben. Die vorhergehenden Wochen und Monate konnte Haydn jedoch keineswegs ausschließlich dazu benützen, sich ganz der Fertigstellun des Werkes und den Vorbereitungen der ersten Aufführung hinzugeben. Mannigfache Anforderungen traten an Haydn, den bald Siebzigjährigen, heran; Betätigung als Komponist, als Bearbeiter verschiedenartigster Werke sowie als Dirigent seiner eigenen Tonschöpfungen. Die Arbeitskraft und die Elastizität des Meisters war eine erstaunliche. Die Konzerte zu Beginn des Jahres 1801 standen im Zeichen der Kriegsfürsorge. Am 3. Dezember 1800 war die unglückliche Schlacht bei Hohenlinden geschlagen worden, und es galt jetzt, Mittel zur Pflege und Unterstützung der Verwundeten herbeizuschaffen. Zuerst mußte natürlich Haydns „Schöpfung" diesem Zwecke dienen. Am 16. Jänner im großen Redoutensaale unter Haydns Leitung aufgeführt, ergab sie, wie Rosenbaum berichtet, eine Einnahme von 7183 fl. Griesinger schreibt darüber: „Diese Musik scheint bestimmt zu seyn, alle Sammlungen zu guten Werken zu befördern, und verfehlte auch diesesmals den Zweck keineswegs. Haydn dirigierte selbst mit jugendlichem Feuer." Künstlerisch interessanter ist eine andere Veranstaltung, die Madame Christine Frank geb. Gerardi, die ausgezeichnete Sängerin, am 30. Jänner im großen Redoutensaale gab. Sie wollte sich zuerst Haydns Mitwirkung sichern und wendet sich dieserhalb brieflich an den Fürsten Esterhazy, der diesen „größten Kapellmeister Europas" in seinen Diensten hat; Haydn, vom Fürsten dazu ermächtigt, verspricht ihr, „2 noch weniger aufgeführte Symphonien vorzutragen und selbst die Direktion zu übernehmen[1]". Auch Beethoven sagte ihr gerne zu als Komponist wie als Pianist in diesem Konzerte aufzutreten und mit Wenzel Punto

[1] Die Vokalstücke wurden von Paer und Conti dirigiert.

die für dieſen geſchriebene Waldhorn-Sonate in F op. 17 zu ſpielen. Die Konzertgeberin wußte ihrem eigenen Programm dadurch erhöhten Reiz zu geben, daß ſie Werke des erſt kurz vorher (11. Januar 1801) in Venedig geſtorbenen, in Wien ſehr beliebten Komponiſten Cimarosa ſang. Roſenbaum ſchreibt in ſein Tagebuch am 30. Januar 1801: „Red. Saal Concert Probe der Franck ich wurde d. Franck aufgeführt, ein munteres liebes Weibchen. Th. erhielt Billett von Franck ſelbſt. Abds. Concert zum Drucken voll Franck gebohrene Gerardi, Wittmann u. Simoni ſangen a. d. Oper Merope von Naſolini u. Horazier von Cimarosa. Beethoven ſpielte eine Sonate, Punto accompagnierte auf dem Waldhorn. Haydn dirigierte 2 ſeiner eigenen Symphonien. Die Einlage belief ſich über 9400 fl., wozu der Hof mächtige Beiträge machte. Franck ſang mit vieler Kunſt und Ausdruck ganz nach Crescentini. Etwas lang währte es." Der „wiederaufgelebte Eipeldauer" ſchrieb über das Konzert[1]: „'s erſtemal bin ich gegangen um d'muſikaliſche Akademi z'hörn, die ein brave gnädige Frau zum Beſten der verwundeten Soldaten gebn hat, und weil desmal ein ſchöne Frauenzimmerſtimm z'hörn gweſen iſt, ſo iſt der Zulauf von der galanten Welt viel größer gweſen, u. es ſind über 9000 f. eingegangen. Noch nie habn mich meine 2 f. weniger greut, als desmal. Der berühmte Muſikkünſtler, der d' Schöpfung gmacht hat, hat auch wieder ein neue Simphoni erſchaffen und die iſt wunderſchön ausgfalln."

Nicht bloß Haydn ſelbſt und ſeine nähere Umgebung ſah der Fertigſtellung der „Jahreszeiten" erwartungsvoll entgegen; in der ganzen muſikaliſchen Welt knüpfte man hochgeſpannte Erwartungen an dieſes Werk. So erſchien in der Allg. Muſ. Zeitung vom 4. Februar 1801 (S. 336) folgende Notiz: „Haydn gedenkt nächſten Sommer in das nördliche Deutſchland zu reiſen und ſeine, der Vollendung ſich nähernden Jahreszeiten an den bedeutendſten Orten ſelbſt aufzuführen. Möge er bei dieſem Vorſatz bleiben und ein gütiges Schickſal ihm deſſen Ausführung erleichtern! Die ehrenvollſte huldigendſte Aufnahme erwartet ihn überall." Die Arbeiten, die Haydn um dieſe Zeit neben den „Jahreszeiten" ausführte, konnten naturgemäß nur geringfügiger Art ſein. War doch ſeine

[1] 1801, 23. Heft, 2. Brief, S. 19

Arbeitskraft ganz von dem großen Werke in Anspruch genommen, so daß er sich nicht bloß geistig, sondern auch körperlich fast erschöpfte. Fünf Jahre später äußerte er sich, ganz mutlos über seine Schwäche: „Noch vor acht Jahren war es anders, aber die vier Jahreszeiten haben mir die Übel zugezogen. Ich hätte sie nie schreiben sollen. Ich habe mich dabei übernommen." Wie Griesinger berichtet, richtete die Direktion der Wiener Hoftheater an Haydn die Einladung, ein Kantate auf den Frieden in Musik zu setzen. Er schlug es aus, „weil er mit den vier Jahreszeiten schon genug zu tun habe". Auch die Vertonung eines ihm von Breitkopf übersandten Kantatentextes lehnte er ab. Dagegen bearbeitete er ganz gerne die ihm von Thomson übersandten Schottischen Lieder, da diese Arbeit leicht vonstatten ging und verhältnismäßig gut bezahlt wurde. Thomson schrieb hierüber am 10. Januar an seinen Gewährsmann Straton:

»*Edinburgh 10th January 1801.*

I shall be very happy to hear that Haydn has done the Ritornelles and Accompaniments to the 25 Songs now in his possession and you will oblige me much by putting him in mind of them as you propose. I must further intreat you taking the trouble to send the other 5 to the Doctor, which are here inclosed with a request that he will be so good as to do them immediately, at least that he will let me have the first three within a fortnight or three weeks. The 5 Airs which were inclosed in the Original of this letter, are: There cam a young man to my daddie's door — in C for the Song of the Gaberl. man Mary' dream; The weary pund of Tow; Mepherson's farewell; The deil's awa wi' th' Exciseman.«

Und Straton antwortet hierauf:

»Vienna Feb. 3d 1801.

Haydn has promised to send me his Composition in eight or ten days and it shall be forwarded to you by the first safe opportunity.«

Inzwischen hatte sich Griesinger wegen der Herausgabe der „Sieben Worte" durch Breitkopf & Härtel bei Haydn angesetzt und dessen Zustimmung erlangt. Er schreibt darüber:

„Wien, 11. Februar 1801.

Um dem Unternehmen [Verlag der 7 Worte] mehr Authentität zu geben, schlug ich H. vor, ob es nicht zweckmäßig wäre, dem Werke einen ganz kurzen Vorbericht und seines Namens Unterschrift vorzudrucken. Weil er sich zum Buchstabenschreiben schwer entschließt, so trug er mir das auf, und ich werde es Ihnen mit einer der nächsten Posten überschicken; er soll nur H.s ipsissima verba enthalten." Am 21. Februar berichtet er über ein Unwohlsein Haydns: „Vater Haydn konnte Ihnen nicht schreiben; er liegt wieder an einem Kopffieber krank, das er sich durch zu starke Anstrengung zuzog. Jetzt geht es wieder besser. Er sagt, er müsse Ihnen, sobald er gesund werde, wegen eines Zwischenstückes schreiben, welches Sie in den 7 Worten finden werden. Wenn es mit der Ausführung dieses Entschlusses, wie gewöhnlich, zu lange anstehen sollte, so will ich mir von Haydn eine mündliche Erklärung erbitten, und Ihnen dieselbe mittheilen. Er wünschte in den Vorbericht den Brief einrücken zu lassen, der ihm von Cadix geschrieben wurde, als man ihn zur Composition der 7 Worte aufforderte. Der Brief liegt unter anderen Papieren zu Eisenstadt. Haydn erwartet ihn alle Tage und will mir ihn alsdann zuschicken. Moreau ließ die Schöpfung in Salzburg, wo einer von Haydns Brüdern lebt, aufführen. Der Beyfall war allgemein."

Mitte März war Haydn wieder hergestellt, wie wir aus Griesingers Briefen und Rosenbaums Tagebuch entnehmen. In letzterem finden sich einige interessante Eintragungen: „1801. Sonnabend d. 14. März. Nach Mittag besuchten wir Haydn. Wir blieben ein paar Stunden bey ihm, unter anderem sprachen wir auch von der Saal, darüber äußerte er sich wie folgt: ‚Sie hat viererley Stimme, bald ist sie oben, bald unten im Baß, wie eine Klosterfrau, sie ist lauter Grimasse und Koquette mit dem Parterre, voll Smorpheus, sie weiß recht gut, daß ich sie nicht mag, denn sie wird nie eine große Künstlerin.' Ich staunte nicht wenig über dieses Bild, auch bat er Th. sich wegen der Altistin Hammer[1] anzunehmen, sie umzuziehen, zu schminken, kurz sie zu adjustieren."

[1] Josefine Hammer war Kontra-Altistin in der Esterhazyschen Kapelle von 1798 bis 1819. Das Interesse, das Haydn an ihr nach Rosenbaums Aufzeichnungen zu nehmen schien, ist nirgends sonst erwähnt.

Am 25. März führte man Haydns „Schöpfung" im Leopoldstädter Theater auf; am 29. und 30. März in einer Akademie der Tonkünstler-Societät im Burgtheater als zweite Abteilung Haydns „Sieben Worte" unter Leitung des Meisters[1]. Rosenbaum berichtet über diese Aufführungen: „Mittwoch 25. März im Leopoldstädter Th. Schöpfung. Unterhielt mich da recht angenehm. Sonnabend d. 28. Einnahme der Casentini. Dorfbarbier. Geschöpfe des Prometheus von Salo Vigano. Musik von Beethoven. Früh ging ich in die Probe von den 7 Worten. Haydn war außerordentlich galant mit Th. welche die Hammer heute ins Theater lud, dann zum Schlafen behält. Die Hammer kam nach Mittag, ging mit Th. ins Burgtheater und schlief bei uns. Das Ballett gefiel gar nicht, die Musik wenig. Ich war im orgester, Th. in der Loge. Am Ende wurde das Ballett mehr ausgezischt als beklatscht. [!?] Sonntag, 29. März (Burgtheater) sang Th. vortrefflich und Haydn machte ihr mehrere Complimente. Die Hammer, welche bey ihrem Putz voll Laune war, schlief wieder bei uns. Weinmüller, welcher heiser wurde, sprach den Saal an, für ihn zu singen, dieser wies ihn mit Grobheiten ab. Montag, den 30.: Th., Hammer und ich gingen zusammen über die Bastey nach Hause, wo unser Jean Haydn wartete. Wir speisten zusammen. Nach Mittag kam die Mozart, die Levefre (sic!) und Agnes, welche die Pepi (Hammer) frisierte. Ich ging mit den Herren herum, zum Riedl, dann in unsere Loge. 2. Aufs. d. 7 Worte. Trotz der Uebelkeit sang Th. doch vortrefflich."

Wir erfahren hieraus, daß Haydns jüngster Bruder Johann, Sänger in der fürstl. Esterhazyschen Kapelle, um diese Zeit in Wien weilte. Griesinger erwähnt auch eine private Aufführung der „Schöpfung" in italienischer Sprache, die zu dieser Zeit beim Fürsten Lobkowitz stattfand.

Die „Sieben Worte" waren inzwischen im Druck bis zur Veröffentlichung gediehen. Haydn weigerte sich zuerst, den von Griesinger verfaßten Vorbericht zu den „Sieben Worten", den er vier Wochen bei sich liegen hatte, zu unterfertigen. Nach Haydns Genesung drang Griesinger in ihn; Haydn hatte wieder Bedenken, da, wie er sagte, er die „Sieben Worte" nicht selbst herausgebe.

[1] „Mad. Rosenbaum, Mlle. Hammer, Weinmüller und Hüller" sangen die Soli.

Endlich erklärte er sich bereit, auf das einzugehen, was Swieten sagen würde. Griesinger ging zu Swieten, dieser ersuchte, seinen Namen in der Vorrede wegzulassen, rügte auch einiges an Rechtschreibung und Redewendung, gab aber sonst sein Einverständnis. Darauf gab Haydn seine Unterschrift.

Seine Einwilligung ließ sich Haydn sofort bezahlen und brachte gleich seinen Lieblingswunsch vor: „Haydn läßt bitten", schreibt Griesinger, „daß Sie ihm in Leipzig ein Dutzend seidener ostindischer Schnupftücher von guter Qualität einkaufen; man kann sie hier nicht bekommen, und die, welche er aus England mitbrachte, fangen an zu zerreißen. Die Farbe ist ihm gleichgültig. Sie möchten sie waschen und mit J. H. bezeichnen lassen, weil er sonst auf der Mauth belangt werden könnte. Am 28sten M. werden die 7 Worte zum Besten der Musiker Wittwen im Nationaltheater aufgeführt. Ich freue mich darauf, denn ich höre sie zum Erstenmale. Bey dem Fürsten Lobkowitz wird die Schöpfung in italienischer Sprache gesungen werden." Solche und ähnliche, ja weit kostbarere Geschenke gab es für unseren Meister zu wiederholten Malen. So meldet gleichfalls Griesinger in einem Brief vom 15. April d. J. 1801: „Die Frères Erard in Paris haben Haydn einen schönen Flügel nach englischer Art, von Mahony mit Bronze verziert, zum Geschenk gemacht." Haydn soll die Spielart dieses Flügels später als zu schwer befunden haben und ließ es durch ein leichter spielbares ersetzen. In den Verlassenschaftsakten heißt es über des Meisters Klavierinstrumente: „Ein mit Magahoni-holz ausgelegtes mit Metall verziertes französisches Pianoforte vom tief F hoch C $5\frac{1}{2}$ Octave mit den gewöhnlichen Veränderungen von Erard — hat der Universalerbe zurückbehalten. Ein detto aus massiven Magahoniholz die Klaviatur ebenso wie oben von Longman[1] geschätzt 300 f., verkauft 700 f."

Die Herausgabe der „Sieben Worte" gab inzwischen allen Beteiligten, unserem Meister, der Firma Breitkopf & Härtel und Griesinger noch viel zu schaffen. Es handelte sich vor allem darum, das Werk gleichzeitig in einer italienischen Übersetzung herauszugeben. Griesinger schreibt hierüber am 3. April:

[1] Longman & Broderip in London.

„Wien den 3. April 1801.

Werthester Freund.

Da ich niemand kenne, der im Stande wäre die italienische Übersetzung der 7 Worte zu besorgen, so wandte ich mich an Bar. Swieten und fragte ihn um Rat. Er war mit der Übersetzung der Schöpfung von einem gewissen Carpani . . . äußerst zufrieden und ich hoffte, Swieten werde mir eine Adresse von ihm geben. Sw. sagte mir aber, Carpani sey ein vermöglicher, unabhängiger Mann, dem man einen solchen Auftrag nicht machen könne; die Schöpfung habe er nur auf Bitten der Kaiserin übersetzt.

Sw. wünschte, daß der teutsche Text [der „Sieben Worte"] gebessert würde; er ist von einem Passauer Geistlichen aus Kirchenliedern zusammengeflickt, und Sw. hat nur hie und da etwas daran geändert."

Endlich gelang es Griesinger, in der Person des Rechtsanwaltes Sarchi eine Persönlichkeit zu finden, die sich — hauptsächlich aus Kunstbegeisterung — zu der Arbeit des Übersetzens bereit erklärte. Auch kleine Wünsche und Winke Haydns bezüglich der „Sieben Worte" gibt Griesinger der Firma bekannt, unter denen der nachfolgende Erwähnung verdient:

„Wien, d. 15. April 1801.

Was er [Haydn] Ihnen wegen der 7 Worte sagen wollte, werden Sie selbst wissen, nehmlich daß die Harmoniemusik vor dem Worte ‚Sitio' nicht nothwendig vollstimmig seyn müsse, und daß er sie selbst öfters ohne die Blasinstrumente habe aufführen lassen."

Zwei öffentliche Aufführungen Haydnscher Werke in Wien werden noch aus der ersten Hälfte des Monates April gemeldet. Die Aufführung einer Sinfonie im Redoutensaale vor der Cantate „Das beste Geschenk" von Weigl am 5. April und die Aufführung einer Messe bei den Jesuiten; bei beiden ist nicht bekannt, um welche Werke es sich handelt. Die Vorarbeiten zur Uraufführung der „Vier Jahreszeiten" waren indessen beendet. Das ursprünglich hierfür angesetzte Datum (15. April) erfuhr eine Verschiebung, weil die Solisten mit dem Einstudieren einer neuen Oper — Bathmondi von Lichtenstein — beschäftigt waren. Nachdem diese Premiere vorbei war — glücklich kann man nicht sagen,

denn die Oper wurde ausgepfiffen —, war der Weg frei für die Aufführung von Haydns Werk. Auch dann scheint es von seiten der Hoftheater noch kleine Schwierigkeiten gegeben zu haben, denn Rosenbaum, der allerdings infolge Übergehung seiner Therese bei den Haydnschen Aufführungen gekränkt war und daher kein sehr wohlwollender Chronist ist, schreibt am 21. April in sein Tagebuch: „Eckhart war meistens auf dem Theater und hörte das Winseln der Saal, daß sie am Freytag, weil sie Abends beym Schwarzenberg die 4 Jahreszeiten von Haydn hat, keine Probe von der Oper des Eberl macht." Freitag, den 24. April abends 6½ Uhr fand dann nach zwei vorhergegangenen Generalproben, „wobey jedem honnetten Mann der Zutritt gestattet war", die Aufführung im Schwarzenbergschen Palais statt, die wieder in derselben Weise arrangiert war wie die Uraufführung der „Schöpfung". Wieder zahlte die adelige Liebhabergesellschaft die Kosten, die sich für den einzelnen auf 195 fl. beliefen, wieder übernahm der Fürst Schwarzenberg auf seine Rechnung die Kosten der Wache, der Hinwegräumung der Mehlstände und Säcke am Neuen Markte und die Kosten der Beleuchtung. Wieder sangen auch diesmal Demoiselle Saal und ihr Vater sowie Professor Rathmayer die Solopartien unter Leitung Haydns. Die Aufführung wurde am 27. April und am 1. Mai im Schwarzenbergpalais wiederholt. Das Urteil über das Werk war gleich nach diesen ersten Aufführungen ein günstiges, wenngleich nicht so begeistert wie bei der „Schöpfung". Griesinger schreibt, er war „Zeuge von dem allgemeinen Enthusiasmus, womit das Werk aufgenommen wurde. Die Stimmen, welche (meistens nur a priori) dagegen sind, wären hier bekehrt worden".

Graf Zinzendorf schreibt in seinem Tagebuch (wie immer mehr über das Gesellschaftliche als das Künstlerische des Konzertes):

»1801, 24 avril. A 6½ je me fis porter au concert des Saisons. Il ne commença qu' à 7h, je me trouvois à côté du Mr. Muzzarelli ma voisine à gauche ne voulut pas destiner son nom. L'archiduc Ferdinand l'Electeur, le Pce Starhemberg étaient là. Le Printems a de la musique douce un Freuden duett et un Hymne qui plait. L'Été exprime bien la longueur generale qu'occasionne le chaud. L'orage est rebattu. L'Automne est très varié, un Hymne au travail, les noisettes, l'amour des champs, le limier, la chasse au lièvre, la chasse a course,

les vendanges un tapage incroyable (!), L'Hiver, le chanson des fileuses la romance d'Annette sur la morale et un Hymne. Cela est long.«

Der Erfolg steigerte sich von Aufführung zu Aufführung, weshalb Haydn und seine Freunde darangingen, sofort eine öffentliche Aufführung zu veranstalten, welche für den 29. Mai festgesetzt wurde. Vorher wurde noch bei Hof am 24. Mai eine Aufführung der „Jahreszeiten" in kleinem Kreise unter Haydns Leitung veranstaltet, der am nächsten Tage eine Aufführung der „Schöpfung" folgte. Die Kaiserin Marie Theresia sang selbst in beiden Werken die Sopranpartie; nach Haydns Versicherung hatte sie „viel Geschmack und Ausdruck, aber ein schwaches Organ". Ort der ersten öffentlichen Aufführung am 29. Mai war der Redoutensaal; Rosenbaum schreibt zwar: „es war nicht sehr voll und kaum über 700 Personen", aber er ist, wie erwähnt, hierin nicht ganz verläßlich[1]. Die Kosten des Konzertes, dessen Einnahmen[2] ganz Haydn zuflossen, wurden von der adeligen Gesellschaft getragen, die auch außerdem ein Honorar von 600 Dukaten für Haydn aussetzte. Die Höhe eines Beitrages war 345 fl; Fürst Schwarzenberg scheint, nach einer im fürstlichen Archiv vorhandenen Quittung zu schließen, zwei Anteile übernommen zu haben. Unter den Anwesenden war Mme. Storace, die berühmte englische Sängerin, die jetzt Zeugin von Haydns Triumphen in seiner Vaterstadt sein konnte.

Die „Jahreszeiten" wurden bald populär, und die einzelnen Melodien daraus wurden überall gesungen. Die Popularität des neuen Werkes benützend, veranstaltete der Mechanikus Mälzl in der Kärntnerstraße mechanisch-optische Aufführungen der „Jahreszeiten". Die Szene, durch Figuren belebt, verwandelt sich viermal, beim Sommer gab es Donner, Blitz und wirklichen Regen, im Winter schneite es, und in der Perspektive verschlang eine Lawine eine Alpenhütte. Ein verbindender Text wurde gesprochen, die Klavierbegleitung folgte der Original-Musik[3].

[1] Die Stimmung der Wiener war damals sehr gedrückt, denn Erzherzog Karl, von dem man die Rettung Österreichs vor der napoleonischen Gefahr erhoffte, war schwer erkrankt, und man zweifelte an seinem Aufkommen. Die sommerlich vorgeschrittene Jahreszeit mag gleichfalls an dem schwachen Besuch mit schuld gewesen sein.

[2] Sie betrugen 3300 fl.

[3] Vgl. Wr. Abendpost vom 20. April 1901.

Von den Aufregungen und Anſtrengungen, die Haydn da mitzumachen hatte, ſcheint er aber ſtark mitgenommen worden zu ſein. In all den folgenden Jahren, insbeſondere in den letzten Monaten ſeines Erdendaſeins, kommt er immer darauf zu ſprechen, wie ſehr die Kompoſition der „Jahreszeiten“ ſeine Kräfte aufgezehrt habe. Die Schuld daran gab er dem Swietenſchen Text, den zu komponieren ihm ſolche Pein bereitet habe: „Aber die Worte ſind auch gar zu wenig! Nein, ſie ſind wahrlich zu wenig! Ganze Tage habe ich mich mit einer Stelle plagen müſſen, — denn — nein, das glauben Sie nicht, wie ich mich gemartert habe.“

Die Überzeugung von ſeinem phyſiſchen Niederbruch hatte ſich in Haydn ſo feſtgewurzelt, daß er begann, ſein Teſtament aufzuſetzen. Nach der urſprünglichen Datierung des Teſtaments wäre es am 5. Mai begonnen worden; das ſcheint aber ein Irrtum oder Schreibfehler Haydns zu ſein, denn Grieſinger, der ziemlich genau iſt, ſchreibt am 5. Juni: „Er ſetzte eben ſein Teſtament auf, als ich zu ihm kam.“ Dieſes erſte Teſtament erfuhr noch viele Zuſätze und Verbeſſerungen, bis Haydn es dann am 6. Dezember abſchloß[1]; allerdings blieb es nicht in Geltung, denn am 7. Februar 1809 ſetzte er ſeinen zweiten und endgültigen letzten Willen auf. Trotz dieſes — wenigſtens nach außen hin gezeigten — mangelnden Vertrauens in ſeine phyſiſchen und geiſtigen Kräfte gingen unſerem Meiſter doch allerhand Pläne zu neuen Arbeiten durch den Kopf und kamen teilweiſe ſogar zur Ausführung. Vor allem beſchäftigte ſich Haydn mit der Idee, ſeinen beiden großen Meiſterwerken, die ihm ſo reiche Erfolge gebracht hatten, noch ein drittes ähnlicher Art folgen zu laſſen. Mehr als ihn ſelbſt beſchäftigte dieſe Idee ſeine Freunde und die Textdichter. Swieten, der — nicht mit Unrecht — an Haydns Erfolg mitpartizipierte und ſich für Haydns Tätigkeit verantwortlich fühlte, beabſichtigte „noch ein tragiſches und noch ein komiſches Sujet für Haydn zu bearbeiten, um die Welt von Haydns allumfaſſendem Genie zu überzeugen“. Daher mußte Grieſinger, von dem dieſe Mitteilung ſtammt, die Pläne, die andrerſeits wieder Breitkopf & Härtel für und mit Haydn hegten, vor van Swieten geheimhalten. Die Firma ſandte durch Grieſingers Vermittlung an

[1] Das erſte und zweite Teſtament Haydns veröffentlicht von Mencik in „Die Kultur“ 1908, S. 81 ff.

Haydn einen Kantatentext, den der Meister aber ohne das Urteil und die Zustimmung van Swietens nicht komponieren wollte; dieser aber würde die Kantate doch nur — wie Haydn meinte — als eine Ilias post Homerum ansehen, und so hatte es damit sein Bewenden. Haydn selbst wollte, nachdem er das göttliche Walten in der „Schöpfung" und das menschliche Tun in den „Jahreszeiten" besungen hatte, jetzt mit seiner Kunst sich dem Ende aller Dinge zuwenden, ein textlicher Vorwurf, der auch den Beifall der Kaiserin fand. Von zwei solchen Vorlagen, einer betitelt „Das jüngste Gericht" von J. J. Scheiger und einer zweiten „Die vier letzten Dinge" von Christian Kuffner, von dem auch die Verse zur Beethovenschen Chorfantasie[1] herrühren, hatte der zweite Text zwar das Gefallen Haydns erregt, so daß er über einen Chor der reuigen Sünder Tränen vergoß[2], aber zur Komposition kam es nicht. Haydn wollte einen Text von einem hervorragenden Dichter aus dem Goethe-Schillerschen Kreise; nach Weimar richteten sich seine Blicke und fielen auf Wieland, von dem er, wie wir noch hören werden, sehr gerne ein Textbuch für ein Oratorium gehabt hätte. Stand demnach die Komposition eines großen Werkes in weiter Ferne und sollte auch nie mehr zur Ausführung kommen, so stammen doch aus dieser Zeit kleine Arbeiten, die Zeugnis von seiner Schaffenskraft ablegen.

Am 4. Juli berichtet Griesinger, daß Haydn jetzt sechs Quartette für den Fürsten Lobkowitz mache und dann dem Grafen Fries sechs Quintette, die er ihm schon vor mehreren Jahren versprochen habe, komponieren wolle. Breitkopf & Härtel waren natürlich sofort bemüht, diese Werke für sich zu erwerben. Aber Griesinger dämpft diese Hoffnung, indem er am 24. Juli schreibt: „Die sechs Quartetten, die Haydn für Lobkowitz komponiert hat, sind des letzteren Privateigenthum, und Haydn wird gut dafür bezahlt. Jetzt sind erst vier davon fertig [?]; vielleicht kann Haydn nach Jahr und Tag darüber disponieren. Ich halte es für weit zuträglicher, diese Verhandlung so wie Ihr Anliegen wegen der Messe auf eine mündliche Unterredung mit Haydn aufzusparen."

[1] Kuffner hatte für Beethoven auch einen großen Oratorientext „Saul" verfaßt. „Die vier letzten Dinge" wurden dann von Eybler komponiert.

[2] Vgl. Caſtelli, Memoiren 3, S. 235.

Was es mit dieſen vier Quartetten, die für Lobkowitz komponiert wurden, für eine Bewandtnis hatte, iſt nicht zu ergründen. Zwei Quartette, Op. 77 in G- und F-dur, für Lobkowitz komponiert und ihm dediziert, ſind, wie früher ſchon mitgeteilt, im Jahre 1799 entſtanden. Artaria gab ſie im Jahre 1802 heraus, und gleich darauf veranſtalteten Breitkopf & Härtel einen Nachdruck. Sie ernteten ſo großen Beifall, daß Breitkopf & Härtel noch im ſelben Jahre 1802 im Dezember eine Neuauflage veranſtalteten. Von weiteren Quartetten, die Lobkowitz gewidmet waren, iſt jedoch nichts bekannt geworden, ebenſowenig wie von den bei Grieſinger erwähnten Quintetten. Entweder zog Haydn aus ſeiner unerſchöpflichen Schreibtiſchlade ältere Werke hervor, die er umarbeitete und für neue ausgab, oder es ſind die Stücke verloren gegangen; letzteres iſt aber kaum anzunehmen, da hinter jeder in den letzten Jahren Haydns geſchriebenen Note ein ganzer Schwarm von Aufpaſſern, Verlegern, Bewunderern und Neidern her war. Die Kompoſition eines Werkes ſteht um dieſe Zeit feſt: Der Meſſe in B-dur, der ſogenannten „Schöpfungsmeſſe“. Die handſchriftliche Partitur in Eiſenſtadt iſt datiert „28. July“. Damit iſt der Beginn der Niederſchrift, nicht deren Vollendung gemeint, denn am 13. September wurde in Eiſenſtadt eine neue Meſſe von Haydn aufgeführt, die er eben erſt fertiggeſtellt hatte, die alſo nur die „Schöpfungsmeſſe“ ſein kann. Ein an einen unbekannten Freund gerichteter Brief aus Eiſenſtadt vom 11. September lautet folgendermaßen:

„Lieber Freund!

Ich ſchätze mich glücklich, Ihnen mit meinem Zeugnis eine kleine Gefälligkeit erweiſen zu können, um ſo mehr, da Sie dieſe wichtige Stelle in Wahrheit, und ohne ſchmeicheley vermög Ihren vielfältigen Verdienſten und einſichten vor allen Andern verdienen, zu welcher ich Ihnen herzlich gratuliere; ich möchte Ihnen wohl gerne ein mehreres ſchreiben, aber eben bin ich armer alter Knab mit meiner neuen Meß, ſo übermorgen produciert werden muß beym Schluß. indeſſen hoffe ich Sie bald in Wien zu ſehen und bin mit vollkommender Hochachtung

Lieber Freund
Ihr dienſtfertigſter Diener
Joſeph Haydn.“

Auch mit den drei- und vierſtimmigen Geſängen, dieſen zierlichen, kleinen Gaben eines auf reifſter Höhe ſtehenden Meiſters, hat er ſich in dieſem Sommer des Jahres 1801 wieder beſchäftigt. So nebenher ging auch die Bearbeitung ſchottiſcher Lieder für Thomſon, der über Anregung ſeines Mittelsmannes Straton ein Dutzend oſtindiſche Seidentücher und eine Schnupftabaksdoſe an Haydn ſchickt. Zwei Ehrungen erfuhr unſer Meiſter in dieſem Sommer, die zeigen, wie ſehr ſein Ruhm bereits allerorten verbreitet war. Er wurde von der Geſellſchaft der Verdienſte zu Amſterdam, die den Titel »Felix meritis« führte, zum Ehrenmitgliede ernannt, und außerdem erhielt er im Auguſt die goldene Medaille aus Paris, die anläßlich der erſten Aufführung der „Schöpfung" dort geprägt worden war.

Aus Amſterdam war zuerſt bei Haydn durch den Sekretär der Geſellſchaft A. Buijn angefragt worden, ob Haydn die Mitgliedſchaft anzunehmen bereit ſei. Auf ſeine zuſagende Antwort erhielt er das Diplom zugeſandt, welches in deutſcher Überſetzung lautet:

„Die Geſellſchaft der Verdienſte, errichtet zu Amſterdam unter dem Denkſpruch ‚Felix meritis', wünſchet einem jeden Glück und Segen. Da ihre Abſichten hauptſächlich dahin ziehen, das allgemeine Wohl der Inländer dieſes Landes, durch die Kenntnis der wahren Verdienſte, durch die Übung und Pflegung nützlicher Künſte und Wiſſenſchaften, und derart das Blühen und Zunehmen ihres Handels, ihrer Seefahrt, ihres Ackerbaues, ihrer Fabriken etc. zu befördern; ſo kann ihr nichts angenehmeres ſein, als die Anzahl ihrer Mitglieder durch gutgeſinnte, fähige und kundige Männer immer wachſen zu ſehen.

Um alſo den Endzweck ihrer Einſetzung zu erreichen, hat ſie Joſeph Haydn, Profeſſor der Muſik, Mitglied der ſchwediſchen Königlichen Muſicaliſchen Academie und Kapellmeiſter in wirklichen Dienſten bei S. D. Fürſten v. Eſterhazy, zum Auſſerlandes honorar Mitgliede dieſer Geſellſchaft in der Hoffnung ernannt und aufgenommen, daß gemeldeter Joſef Haydn zur Erwirkung ihrer heilſamen Abſichten mitwirken, und ihrer ſchmeichelhaften Erwartung entſprochen werde.

Zum Beweiſe dieſer Aufnahme hat die Geſellſchaft Mehrgemeldeten mit gegenwärtigem offenen Briefe beehrt, der mit der Handſchrift ihrer hiezu bewendeten Kommiſſion und mit ihrem Inſiegel bekräftigt worden.

Geſchehen zu Amſterdam den 4. Mai 1801.

Wagtendorp, Sekretär. — Präſidierender Kommiſſär, Jaques Breguet."

Haydns Antwort darauf — etwas umſtändlich und kratzfüßig — lautete folgendermaßen:

„Hochgelahrte Herren!

Den gütigen Beyfall, womit die Werke meines geringen Talents bis jetzt beynahe überall aufgenommen wurden, habe ich für den

ſchönſten, aber zugleich auch für den einzigen Lohn angeſehen, den ich mir bisher verſprechen konnte. Wenn ſich aber eine Verſammlung von Männern anſchließt, die kein anderer Titel als das nur allein entſcheidende Verdienſt vereinigt, mich in ihren erhabenen Cirkel aufzunehmen; dann ſehe ich mit hohem Blick auf die Arbeiten von 70 vollen Jahren zurück, die ich mit ununterbrochener Anſtrengung auf eine Kunſt verwandt habe, die mir in meinem ſinkenden Alter eine ſo unverſiegbare Quelle von Ehre und Freuden wird. Ja, verehrungswürdige Herren, Sie erfüllen mein Herz mit den ſüßeſten Empfindungen. Sie beleben von neuem mein graues Haupt, indem Sie mir die ſchöne Zuverſicht geben, daß, wenn auch meine Werke von der Nachwelt ungeſchätzt würden, mein Name, umſtrahlt vom Glanze der Ihrigen, nicht ganz vom Strome der Vergeſſenheit verſchlungen werde. Durch dieſes öffentliche Denkmal von Hochachtung, welches Sie auf eine ſo ehrenvolle Art dieſer Kunſt darbringen, erhalten Sie ein volles Recht auf den bleibenden Dank der Nachwelt; denn durch dieſes edle Verfahren erwecken Sie die ſchlafenden Talente. Sie bezeichnen ihnen die Bahn und zugleich den Lohn, der ſie am Ziele erwartet. Empfangen Sie daher die aufrichtigſten Verſicherungen, daß mein Herz ganz von dem innigſten Dankgefühle durchdrungen ſey, womit es Ihre ſchmeichelhaften Ehrenbezeugungen erfüllen, und daß ich einſt mit wahrer Seelenruhe von meiner Laufbahn abtreten werde, da mich der ſüße Gedanke belebt, daß mein Platz nie unbeſetzt bleiben wird, weil ſich alle Verdienſte vereinigen, dieſe Kunſt in ihren Schutz zu nehmen.

Ich bin uſw."

Die franzöſiſche Medaille, die er von den bei der Erſtaufführung der „Schöpfung" in Paris beteiligten Muſikern erhielt, war von Gatteaux entworfen und medailliert. Sie zeigt auf der Averſsſeite Haydns Kopf, auf der Reverſsſeite eine Lyra, über welcher eine Sternenkrone ſchwebt. Die Umſchrift lautet: Hommage à Haydn, par les Musiciens, qui ont exécuté l'Oratoire de la Création du Monde au théâtre des Arts l'an IX de la République Française en MDCCC.

Begleitet war die Medaille von einer Adreſſe, die im franzöſiſchen Urtext alſo lautete:

»Paris ce 1 Thermidor an IX de la
République Française.

Les artistes français réunis au théâtre des Arts, pour exécuter l'immortel ouvrage de la Création du monde composé par le célèbre Haydn, pénétrés d'une juste admiration pour son génie, le supplient de recevoir ici l'hommage du respect, de l'enthousiasme, qu'il leur a inspiré et la médaille qu'ils ont fait frapper de son honneur.

Il ne se passe pas une année qu'une nouvelle production de ce Compositeur sublime ne vienne enchanter les artistes, éclairer leurs travaux, ajouter aux progrès de l'art, étendre encore les voutes immenses de l'harmonie et prouver qu'elles n'ont pas de bornes en suivant les traces lumineuses, dont Haydn embellit le présent et sait enrichir l'avenir. Mais l'imposante conception de l'oratorio surpasse encore, s'il est possible, tout ce que le savant compositeur avait offert jusqu'ici à l'Europe étonné.

En imitant dans cet ouvrage les feux de la lumière, Haydn a paru se peindre lui-même, et nous prouver à tous, que son nom brillerait aussi longtemps que l'astre dont il semble avoir emprunté les rayons.

Si nous admirons ici l'art et le talent avec lequel Mr. Gatteaux a si bien rempli nos intentions en gravant la médaille que nous offrons à Haydn nous devons rendre hommage aussi à la noblesse des sentimens, avec lesquels il s'est contenté pour son ouvrage de la simple gloire, qu'il recueille aujourd'hui.

Rey, chef d'orchestre du théâtre des Arts.
Legeur le jeune, Auvray, R. Rousseau etc. etc.«

(hundertvierzig Unterschriften insgesamt.)

Der österreichische Gesandte in Paris, Graf Cobenzl, besorgte die Expedition nach Wien, und hier war es der Kabinettsminister Graf Colloredo, der die Weiterleitung an Haydn durchführte. Beide Diplomaten benützten die Gelegenheit, um in ihren Begleitbriefen dem gefeierten vaterländischen Künstler ihre Verehrung auszudrücken. Haydn dankte im folgenden Schreiben den Pariser Künstlern:

„Meine Herren! Es kömt besonders großen Künstlern zu, Ruhm zu ertheilen, und man darf auf dieses schöne Vorrecht mehr Anspruch machen als Sie; Sie, welche die gründlichste und einsichtsvollste Theorie mit der geschicktesten und vollkommensten Execution verbinden, wie Schleier über die Mängel der Werke der Komponisten werfen, und oft Schönheiten in denselben entdecken, welche sie selbst nicht vermuthet hatten! Auf solche Art haben Sie sich durch Verschönerung der Schöpfung das Recht erworben, an dem Beifall Theil zu nehmen, welchen diese Composition erhalten hat. Diese Gerechtigkeit, die ich Ihnen wiederfahren lassen muß, läßt Ihnen auch das Publikum wiederfahren. Die Hochachtung desselben für Ihre Talente ist so groß, daß Ihr Beifall den seinigen

bestimmt, und daß Ihr Beifall für diejenigen, die ihn erhalten, gewissermaßen ein anticipirter Ruhm der Nachwelt ist. Ich habe oft gezweifelt, daß mich mein Name überleben würde: allein Ihre Güte flößt mir Vertrauen ein, und das Denkmal, womit Sie mich beehrt haben, berechtigt mich vielleicht, zu glauben, daß ich nicht ganz sterben werde. Ja, meine Herren, Sie haben an einem Tage die Arbeiten von 60 Jahren belohnt; Sie haben meine grauen Haare gekrönt und den Rand meines Grabes mit Blumen bestreut. Mein Herz kann nicht alles ausdrücken, was es empfindet, und ich kann Ihnen meine tiefe Dankbarkeit und Ergebenheit nicht beschreiben. Sie werden selbige würdigen; Sie, meine Herren, welche die Künste und Enthusiasmus und nicht nur Eigennutz kultivieren, und Glücksgüter für nichts, aber Ruhm für alles halten.

Ich bin usw."

Das Schreiben ist „Wien" datiert, obzwar es aus Eisenstadt kam, wo Haydn auch die Medaille in Empfang genommen hatte. Wir entnehmen dies aus den Tagesaufzeichnungen Rosenbaums aus den Augusttagen 1801, die übrigens auch sonst eine Zahl von Einzelheiten enthalten, aus denen man kleine Einblicke in des Meisters Leben in dem Fürstenstädtchen gewinnt.

„In Eisenstadt. 31. Juli.

Dann gingen wir zu Haydn ins Schloß, fanden ihn aber nicht. Fuchs besuchte uns und sagte, daß die Fürstin dem Fürsten und Haydn sagte, eine Messe von Haydn zu machen und daß er Th.[erese] bitten möchte, zu singen und setzte hinzu, daß Haydn uns nach Mittag besuchen werde. Wir blieben bis 6 Uhr zuhause, Haydn kam nicht.

Sonnabend 1. August 1801.

Um 9 Uhr gingen wir zu Fuchs. Th. probierte Haydn's Messe, war heißer. Um 4 Uhr gingen wir ins Schloß zum Singen. Th. sang mit. Haydn führte sie am Arm in die Bergkirche und war äußerst galant. Der Burgerth nahm mich am Arm und führte mich so in die Kirche. Haydn erwartete Th. machte ihr einige Complimente. Dann gingen wir zu Csekonics. Th. traurig, weint, trinkt zuhause Vorhörndl-Thee.

1801. Sonntag den 2. August.

Th. und ich gingen auf die Schießstadt. Haydn traf am Thor zu uns und ging mit auf die Schießstadt.

5. Vormittag gingen wir ins Schloß zu Haydn, welchen wir aber nicht fanden.

Donnerstag 6. Auguſt. Nach 11 Uhr erhalten wir einen Beſuch von Haydn. Er zeigte uns die goldene Medaille mit ſeinem Lichtbilde und Namen auf einer und der Leyer mit der Inſchrift: Dem Compoſitor der Schöpfung, welche in dem Theater d. Künſte im 9. Jahre der Republik (1800) aufgeführt wurde — auf der anderen Seite. Dieſe Medaille war begleitet von einem Schreiben mit der Unterſchrift aller Künſtler, welche daran Theil haben. Er bat ſich vom Fürſten aus, nach ſeinem Tode dieſe Medaille ihm mit der Bedingnis vermachen zu dürfen, daß ſelbe in die Schatzkammer nach Forchtenſtein gelegt werde.

8. . . . . gingen . . . . zum Haydn, welcher Th. eine Menge Schmeicheleien ſagte.

Dienstag 11. Auguſt. Haydn ſchickt früh den Elßler und ließ uns nochmals Abends um ½8 zum Engel bitten — Haydn ſchickte uns abends den Wagen, welcher uns bey Neſſel fand um zum Souper nach dem Engel-Wirtshaus zu fahren. Mit uns ſoupierte Tomaſini, Frau und beyde Söhne. Wir unterhielten uns gut, es dauerte bis 11 Uhr. Haydn war ſehr aufgeheitert, fuhr mit uns in die Stadt und überraſchte uns mit Galanterien."

Wie im Gegenſatze zu den Ausländern ſich die näheren Volksgenoſſen Haydns manchmal ihm gegenüber benahmen, dafür möge eine kleine Epiſode Zeugnis ablegen, die hier ſo, wie ſie ſeinerzeit veröffentlicht wurde, wiedergegeben ſei.

„Das kleine Dorf St. Johann, unweit der deutſchen Stadt Plan in Böhmen, beſaß im Anfange dieſes Jahrhunderts eine hübſche Kirche, in welcher der Rector Ockl aus Plan, ſelbſt Componiſt und ſchwärmend für Haydn's Muſik, deſſen Oratorium ‚Die Schöpfung' aufführen laſſen wollte. Man reichte pro forma beim Prager Conſiſtorium ein, Alles war auf den feierlichen Tag vorbereitet, da kam ganz unerwartet ein abſchlägiger Beſcheid des Conſiſtoriums. Die Bürger Plans, denen es verboten war, ‚Die Schöpfung' in der Kirche zu hören, kamen förmlich in Aufruhr und führten darauf unter den Linden ein großartiges Gebäude aus Balken und Brettern eigens zu dem Zwecke auf, in demſelben das Tonwerk anzuhören. Aber die raſch improviſierte Muſikhalle erwies ſich als völlig unpraktiſch. Da nahm das rebelliſche Völkchen

ſich vor, ‚die Schöpfung‘ trotz Conſiſtorium und Cleriſei in der Kirche von St. Johann aufführen zu laſſen; der gute Rector, dem man keine Unannehmlichkeiten bereiten wollte, wurde in einem Wagen entführt, ſo daß er nicht dabei war und ihn alſo keine Schuld treffen konnte, und ſo bekamen die Planer und ihre von Nah und Fern herbeigeſtrömten Nachbarn denn doch den Genuß von Haydns ‚Schöpfung‘. Ein Pfäfflein, das den Namen des großen Tonkünſtlers nie vernommen, predigte ganz entſetzt, daß nun gar in chriſtlichen Kirchen Oratorien von „Heiden“ aufgeführt würden. Ockl wurde für ſeine Stellung angſt und bange, er richtete zwei Briefe an Haydn, die dieſer auch im Nachfolgenden beantwortete. Der Brief wird von der Familie Nadler in Plan pietätvoll aufbewahrt und ſein noch unverſehrtes Siegel zeigt eine Lyra mit den lateiniſchen Buchſtaben I und H. Hier iſt er:

‚Hochedelgeborner, hochgeehrteſter Herr!

Ihre beyden Briefe ſowohl vom 29. May, als vom 5. Juli, mit welchen Sie mich zu beehren beliebten, habe ich richtig und mit Vergnügen erhalten. Es freute mich ungemein zu hören, daß mein Oratorium von allen Muſikfreunden in jener Gegend eben den Beyfall erhielt, den es beynahe ſchon vom größten Teile in Europa zu erhalten das Glück hatte; aber zu meinem größten Erſtaunen mußte ich die daraus entſtandene ſonderbare Geſchichte vernehmen, die in der Zeit-Epoche, in der wir leben, ſicher dem Kopf und Herzen des Urhebers davon wenig Ehre zu machen ſcheint.

Seit jeher wurde die Schöpfung als das erhabenſte, als das am meiſten Ehrfurcht einflößende Bild für den Menſchen angeſehen. Dieſes große Werk mit einer ihm angemeſſenen Muſik zu begleiten, konnte ſicher keine andere Folge haben, als dieſe heiligen Empfindungen in dem Herzen des Menſchen zu erhöhen und ihn in eine höchſt empfindſame Lage für die Güte und Allmacht des Schöpfers hinzuſtimmen.

Und dieſe Erregung heiliger Gefühle ſollte Entweihung der Kirche ſein? —

Sind Sie ganz ruhig über den Erfolg dieſer Geſchichte, denn ich bin überzeugt, daß ein vernünftiges Conſiſtorium dieſen Apoſtel des Friedens und der Einigkeit näher mit ſeinen Pflichten bekannt machen wird, da es nicht unwahrſcheinlich iſt, daß die Menſchen mit weit gerührterem Herzen aus meinem Oratorio, als aus ſeinen Predigten herausgehen dürften, und daß keine Kirche durch meine Schöpfung je entheiligt, wohl aber die Anbethung und Verehrung des Schöpfers dadurch eifriger und inniger in einer ſolchen heiligen Stätte erzielt werde. Sollte dieſe für jeden Vernünftigen höchſt lächerliche Geſchichte nicht durch das Conſiſtorium beygelegt werden, ſo bin ich bereit, ſelbſt Ihro k. k. Majeſtäten es anzuzeigen, Allerhöchſtwelche dieſes Oratorium nie ohne wahrſter Rührung anhörten und ganz von dem Werthe dieſes heiligen Werkes überzeugt ſind, der ich übrigens mit vollkommenſter Hochachtung bin Euer Hochedelgeboren ergebenſter Diener

Joſeph Haydn m. p.,
Doctor der Tonkunſt.‘

Eiſenſtadt, den 24. Juli 1801.

Die Kirche, schon 1781 auf kaiserlichen Befehl gesperrt, wurde von nun an ganz verpönt und ist gegenwärtig ein Trümmerhaufen[1]."

Dieser Fall darf nicht verallgemeinert werden. Denn die Verehrung, die Haydn in Deutschland genoß, war derart, daß sie kaum übertroffen werden konnte. Man wetteiferte darin, ihm Huldigungen darzubringen, und Musiker, die nach Wien kamen, versäumten nicht, dem Altmeister der Tonkunst ihre Aufwartung zu machen, ja ihm sogar nach Eisenstadt nachzufahren. So besuchten ihn in Eisenstadt z. B. im Jahre 1800 Joh. Andreas Streicher, der Mann der Annette Stein und Freund Schillers, sowie der Musikgelehrte Joh. Nikolaus Forkel, welch letzterer ihm das Gedicht überbrachte, das Wieland nach dem erstmaligen Anhören der „Schöpfung" zu Ehren Haydns verfaßt hatte, worüber sich der Meister, der Wieland hochschätzte, sehr freute. Noch größere Freude dürfte ihm aber der Besuch seines Bruders Michael bereitet haben, der schon im August von Salzburg nach Wien gekommen war und von hier aus einen Besuch in Eisenstadt machte[2]. Michael Haydn stand in Salzburg in hohem Ansehen, lebte aber in knappen Verhältnissen, die noch drückender wurden, als er im Dezember 1800 von französischen Soldaten, als sie nach Salzburg kamen, ganz ausgeplündert wurde. Diese Plünderung war die Veranlassung, daß der Wiener Hof auf Michael Haydn, der auf dem Gebiete kirchlicher Musik damals einer der ersten war, aufmerksam wurde. Die Kaiserin bestellte eine Messe bei ihm, der Kaiser ebenso, und Michael Haydns Werke wurden rasch berühmt. Der Fürst Esterhazy, welcher schon längst einen Vize-Kapellmeister suchte, der seinen ersten Kapellmeister Joseph Haydn ein wenig unterstützen sollte und sich auch mehr für Kirchenmusik interessieren würde, als der mit lauter weltlichen Dingen stark beschäftigte Joseph, trachtete sofort, den Michael Haydn zu gewinnen, und dieser sagte unter dem Eindrucke all der auf ihn hereinstürmenden Gunstbezeugungen zu, seine Stellung in Salzburg zu kündigen und zum Fürsten Esterhazy nach Eisenstadt zu kommen. Es ist möglich, daß Joseph Haydn

[1] Vgl. Deutsche Zeitung, Wien, 1873, 23. Dezember, S. 3, u. Allg. Mus. Ztg., 1874, Nr. 3, S. 41 f.

[2] Vgl. Biographische Skizze von Michael Haydn, Salzburg, 1808 (verfaßt von Schinn und Otter); Benedict Pillwein, Lexicon Salzburgischer Künstler, Salzburg, 1821; Biographien Salzburger Künstler, Salzburg, 1845; Allg. Mus. Ztg., 1801, IV, S. 126.

Ende Auguſt auf ein paar Tage nach Wien gekommen war, um ſeinen Bruder zu begrüßen und ihn nach Eiſenſtadt mitzunehmen. Wenigſtens ſchreibt Grieſinger am 28. Auguſt 1801, daß er Haydn ſchon dreimal vergeblich erwartet habe, und daß deſſen Haushälterin ihm mitgeteilt habe, daß Haydn zuverläſſig dieſen Abend kommen werde.

Es wird auch von Michael Haydn berichtet, daß er damals mit Reich, einem befreundeten Wiener Kaufmann, bei Joſeph Haydn in deſſen Wiener Wohnung geſpeiſt haben ſoll, nach anderen war es Michaels intimſter Freund, der Pfarrer Werigand Rettenſteiner von Seewalchen, mit dem Michael bei Joſeph geſpeiſt habe; vielleicht waren es beide.

„Pfarrer Werigand Rettenſteiner erbaute ſich namentlich an den Ausbrüchen brüderlicher Liebe, als er mit Michael bei Joſef Haydn ſpeiſte. Mit Entzücken bewunderte Michael die im Studierzimmer Haydns unter Glas und Rahmen aufgehängten Canons und bat, einige davon kopieren zu dürfen. ‚Geh mit deiner Kopie! rief Joſef. Du biſt ja ſelbſt beſſere Originale zu ſchreiben im Stande!!‘“

Anfang September war Joſeph Haydn jedenfalls in Eiſenſtadt und bei ihm Michael; der dritte Bruder, Johann, war auch dort, und ſo waren damals die drei Brüder zum erſten- und letztenmal nach vielen Jahren vereinigt. Es muß wirklich rührend geweſen ſein, wie die drei Brüder einträchtig beim Stadtpfarrer, der ſie zu Tiſch geladen hatte, beiſammen ſaßen, dann zu dritt in der Stadt ſpazieren gingen und abends dem Ständchen lauſchten, das ihnen die beiden Prinſter, die Waldhornbläſer der fürſtlichen Kapelle, darbrachten.

Während dieſer ganzen Zeit führte Haydn eine ſehr lebhafte Korreſpondenz ſowohl mit Grieſinger als auch direkt mit Breitkopf & Härtel über die Herausgabe der Partitur der „Jahreszeiten“, wobei ſich unſer Meiſter als ſehr geſchäftstüchtig erwies. Mit der Firma Artaria, der er den ſchleppenden Verkauf der im Selbſtverlage erſchienenen „Schöpfungs“partituren zum Vorwurf machte, wollte er nicht mehr wegen der „Jahreszeiten“ verhandeln. Auch die Anerbieten anderer Muſikalienverleger, ſo von André

[1] Michael Haydn, Biogr. Skizze von Wurzbach, S. 28.

in Offenbach und Hoffmeister in Leipzig, wies er zurück und schloß mit Härtel sogar um 500 fl billiger, als ihm die anderen geboten hatten, ab[1]. Dies hatten Breitkopf & Härtel sicher dem diplomatischem Geschick Griesingers, der Haydn gut zu behandeln wußte und auf seine kleinen menschlichen Schwächen ruhig einging, zu danken. Es gehörte immerhin große Geduld dazu, mit Haydn geschäftlich zu verhandeln, und unser guter Papa nahm es mit dem Versprechen oft leichter als mit dem Halten. Den Breslauer Verlegern Graß und Barth, die ihm ein Heft der von ihnen herausgegebenen „Schlesischen Blumenlese" schickten, versprach er vorschnell ein kleines Liedchen seiner Komposition, das die Verleger aber vergeblich erwarteten.

Am 13. September führte, wie oben erwähnt, Haydn die „Schöpfungsmesse" zum Namenstage der Fürstin in Eisenstadt auf. Darauf bezieht sich Griesingers Bemerkung in seinem Brief an Härtel vom 18. September 1801: „Haydns Bruder aus Salzburg ist seit einigen Tagen hier. Bruder Josef muß aber noch Geburts- und Namenstäge zu Esterhazy feyern helfen. Gestern versicherte mich die Haushälterin, daß er in einigen Tagen gewiß hier seyn werde." Aus den Tagen wurden aber noch einige Wochen. Noch am 1. Oktober schreibt Haydn an Griesinger aus Eisenstadt und am 21. Oktober an van Swieten, dem er seine bevorstehende Ankunft in Wien ankündigt.

Brief an Griesinger.

„Wohlgebohrener
Insonders hochzuver Ehrender Herr!

Ich bedaure ebenfals, daß ich letzthin die Ehre nicht haben konte Eur Wohlgeborn in Wien zu sehen, doch hoffe ich Ihnen alldort sehr bald meine Aufwartung zu machen, indeß übersende ich Euer Wohlgeboren den anverlangtn Abdruck der Medaille, und glaube, daß Herr Härtel damit zufrieden seyn wird: was aber die Übersetzung der Jahreszeiten in quart- oder quintetto betrift, so gedenke ich dem H. Wranitzky von Fürst Lobkowitz den Vorzug zu geben, da ich nicht allein mit seiner guten Übersetzung von der Schöpfung, sondern auch der Sicherheit wegen seines eigennützig weitern Gebrauches ganz zufrieden bin. mit

[1] Vgl. Hase l. c., S. 24 ff.

nächſtem werden Euer Wohlgebohren von H. Baron v. Swieten ein oder zwey Theil von den Jahreszeiten mit unterlegten Engliſchen oder Franzöſiſchen Text erhalten. Indeß hab ich die Ehre mit vollkommenſter Hochachtung zu ſeyn

Euer Wohlgeboren
gehorſamſter Diener
Joſeph Haydn.

Eiſenſtadt, den 1ten 8ber 1801."

Brief an van Swieten.

„Die Menge der Arbeiten verſchiedener Copiaturen für den fürſtl. Chor verurſachten dieſe lange Verzögerung. Ich war ſo frei Euer Excellenz die ganze Partitur zu ſchicken, indem ein und andere Neuigkeiten, welche von mir ſpätter beygefügt wurden, außen geblieben ſind, wie Eure Excellenz aus dem Zeichen erſehen werden. Seit langer Zeit hab ich weder von Herrn Härtel noch von ſeinem Geſchäftsträger Herrn Grieſinger einige Nachricht erhalten und wundere mich ſehr über ſeine Säumnis, da er mir verſprach, die erſten Abdrücke der Korrektur wegen nach und nach einzuſchicken, ich bitte demnach Eure Excellenz gehorſamſt, den Herrn Grieſinger zu ſich zu berufen und ihm alle nöthige Vorſtellungen zu machen, damit Eure Excellenz befriediget werden. Künftige Woche werde ich ſelbſt die Gnade haben meine gehorſamſte Aufwartung zu machen, der ich indeſſen mit tiefſter Ehrfurcht bin Euer Excellenz unterthänigſt gehorſamſter Diener

Joſeph Haydn.

Eiſenſtadt 21. 8ber. 01."

Am 4. November war er ſchon zurück, wie der Inhalt eines Briefes an Grieſinger beweiſt. Haydn hatte während des Sommers mit dem Gedanken geſpielt, im Herbſt eine Kunſtreiſe nach Paris zu unternehmen; verſchiedene dringende Anfragen waren aus Paris an ihn gelangt, ob er nicht bereit wäre, dorthin zu kommen und ſeine „Jahreszeiten" aufzuführen. Der Plan ſcheint jedoch ganz fallen gelaſſen worden zu ſein, und Haydn hatte ſich für den Winter als Abſteigquartier wieder ein Logis in der Stadt, wahrſcheinlich wieder im Hambergerſchen Hauſe auf der Seilerſtätte (wo jetzt Nr. 15 ſteht), wo er im vorigen Jahre gewohnt hatte, gemietet. Er kam aber nicht dazu, es wirklich zu beziehen. Bald nach ſeiner Ankunft in Wien hatte er ſich eine Erkältung zugezogen,

die ihn ans Bett fesselte. Durch zu frühes Ausgehen wurde er rezidiv und kränkelte dann bis in den Dezember hinein, so daß er an jeglicher Arbeit stark gehindert war. Da das Quartier in der Stadt, wie Griesinger schreibt, zu feucht war, blieb Haydn in seinem Hause in Gumpendorf. Haydn erholte sich zwar von seiner Erkrankung allmählich, aber die „rheumatischen Kopfschmerzen" machten ihm noch manchmal Pein. Er brachte es aber doch so weit, am 22. und 23. Dezember die „Jahreszeiten" selbst dirigieren zu können. Die Aufführungen fanden an diesen beiden Tagen im Burgtheater statt und wurden bei doppelten Preisen von der Tonkünstler-Sozietät veranstaltet, welche sich für dieses Werk an Stelle der ursprünglich in Aussicht genommenen „Sieben Worte" entschieden hatte. Nach Griesingers Mitteilungen und anderen Berichten hatten die „Jahreszeiten" wieder großen Erfolg, und Haydn selbst erhielt ungeheuren Beifall. Der französische Botschafter, welcher der ersten Aufführung beiwohnte, ließ gleich nach Schluß um ein Billett für die zweite Aufführung bitten, mit dem Beisatze, er habe in seinem Leben nichts Schöneres gehört. Bloß Rosenbaum macht hämische Eintragungen: „Sie machten keine außerordentliche Wirkung. Ich plauderte mit Mischel — fühlte nebenbey lange Weile." — Wenige Tage nachher stand Haydn wieder an der Spitze einer großen Künstlerschar, die seine „Schöpfung" aufführte; Beginn und Ende des Jahres 1801 standen daher im Zeichen dieses Werkes, dem sich in eben diesem Jahre sein holdes Geschwister, die „Jahreszeiten", zugesellt hatte. Die „Schöpfungs"aufführung fand zugunsten des Wiener Bürgerspitales zu St. Marx am 27. Dezember 12 Uhr mittags im Redoutensaale statt, den der Kaiser für diesen Zweck zu überlassen angeordnet hatte. Selbst Rosenbaum kann nichts Abträgliches darüber sagen und beschränkt sich darauf, einzutragen: „es war außerordentlich voll. Die Einnahme betrug . . . (nicht ausgefüllt)." Wir wissen, daß der Betrag, der rein an das Bürgerspital abgeführt wurde, nahezu 8000 fl betrug, eine für damalige wie für heutige Verhältnisse überaus hohe Summe. Haydn hatte sich und seine Kunst wiederholt für den wohltätigen Zweck der Versorgung armer Bürger und Bürgerinnen im Spitale zu St. Marx zur Verfügung gestellt und in seinem Testamente hierfür auch ein Legat von tausend Gulden ausgesetzt.

Das Ende des Jahres 1801 brachte Haydn noch eine der bemerkenswerteſten Ehrungen, die er in ſeinem an Auszeichnungen ſo reichen Leben erfuhr, die Ernennung zum auswärtigen Mitgliede des franzöſiſchen »Institut national des sciences et arts«, kurzweg Inſtitut de France genannt. Die Aufnahme Haydns in die »Classe des Beauxs arts« erfolgte am 5. Nivose an X de la République, d. i. 25. Dezember 1801.

Das offizielle Schreiben des Präſidiums lautete:

»*Institut National des Sciences et des Arts*
à Paris le 5 Nivose an 10 de la République

Le Président et les Secrétaires de l'Institut national des Sciences et des arts,

à Monsieur Haydn, célèbre compositeur de Musique à Vienne

Monsieur,

L'Institut national des Sciences et des arts, dans sa séance générale de ce jour, vient de vous élire associé-étranger, pour la classe de Littérature et Beaux-arts.

Persuadés que vous apprendrez avec plaisir votre nomination, nous nous hâtons de vous l'annoncer.

Veuillez, Monsieur, agréer le sincère hommage de notre estime la plus haute,

La Porte du Theil Secrétaire *Vincent*
Villar, Secrétaire *Président.*«

Die Medaille, die aus dieſem Anlaß geprägt wurde, die an Haydn aber viel ſpäter, und zwar am 1. Meſſidor des Jahres 13 der Republik geſchickt wurde, iſt von Dumareſt. Sie zeigt auf dem Avers einen weiblichen Kopf (die franzöſiſche Republik darſtellend) mit der Umſchrift Inst. nat. des Sciences et des Arts. Unter dem Kopfbildnis lieſt man den Namen Dumareſt, dann An XI und Constit. Art 88. Der Revers zeigt einen Lorbeerkranz, in deſſen Mitte ſich die Worte befinden: Haydn Associé Etranger. Die Ernennung wurde mit folgendem Schreiben des ſtändigen Sekretärs der Classe des Beaux Arts Haydn mitgeteilt:

»*Institut National*
Classe des Beaux Arts
Paris le 1er Messidor an 10 de la République française
Le Secrétaire perpétuel de la Classe

à Monsieur Haydn, Compositeur, membre associé de l' Institut national de France.

Monsieur,

L'institut national de France vous choisit pour associé étranger dès son origine. C'est un hommage qui s'est plée à rendre à votre juste célébrité. Les chargemens opérés depuis dans l'institut vous y ont en quelque sorte attaché plus étroitement: on y crée une section de musique et ceux qui la composent sont de dignes appréciateurs de votre génie.

Comme associé Étranger, vous avez voix consultative dans l'institut et droit d'y siéger, d'en porter le costume, enfin vous en êtes membre. En cette qualité je vous adresse la médaille qui constate votre titre et le livre qui contient nos réglemens ainsi que les noms des membres. Vous y trouverez le votre à l'article de la classe des Beaux-Arts.

Je désirerais, Monsieur, que vous prissiez assez d'intérêt à la classe des Beaux-Arts de l'Institut de France pour lui faire part de vos savantes observations sur l'art que vous professez avec tant de gloire en Europe. Je peus vous assurer qu'elle recevrait avec une profonde estime ce témoignage de votre confiance. En mon particulier je regarderais comme un des avantages précieux des fonctions dont je suis honoré, celui de correspondre avec vous et de pouvoir vous assurer souvent de ma parfaite admiration.

J'ai l'honneur de vous saluer.

Joachim Le Breton,

Secrétaire perpétuel de la classe des Beaux-Arts de l'Institut national de France, membre de la classe d'histoire et de Littérature Ancienne, et de la Légion d'honneur.«

Beigefügt war ein Heftchen, enthaltend die Organiſation und die Statuten des Inſtitut National, worin Haydn auf S. 219 Sekt. V ſchon als Associé-Étranger eingetragen erſcheint. Es enthielt folgende Associés-Étrangers:

Haydn à Vienne, Canova à Rome, Appiani à Milan, Morghen à Florence, Sergell à Stockholm, Guglielmi à Rome, West à Londres.

Dieſe Ernennung erregte ſofort nach ihrer Bekanntwerdung die Wut und Erbitterung der Engländer, welche den engliſchen

Dichter und Politiker Sheridan als auswärtiges Mitglied des „Institut" kandidiert hatten und nun mit ihrer Kandidatur durchgefallen waren. Vergessen war die Begeisterung, mit der man noch wenige Jahre vorher Haydn in London empfangen und ihn in den Himmel gehoben hatte. In der Londoner Gesellschaft, in Zeitungen und Broschüren konnte man sich nicht genug tun in gemeinen, witzig sein sollenden Ausfällen gegen „den Gott der schwerfälligen Deutschen", den „deutschen Fiedler" u. dgl. Die Allgem. Musik. Zeitung vom Jahre 1802 (IV Nr. 37, 9. Juni) bringt aus London darüber folgenden Bericht mit Randglossen:

„Nachdem sich die Journale eine Zeitlang beeifert hatten, eins das andere zu übertrumpfen, trat endlich ein angesehener Kunstrichter in einem der entscheidenden Blätter auf, untersuchte die Sache mit Ernst und sprach nun folgendes Resultat der englischen Kritik aus: ‚Das französische Nationalinstitut hat dadurch, daß es in der Wahl eines ausländischen Mitglieds für die Klasse der schönen Künste Haydn dem Herrn Sheridan vorzog, sich links benommen. Haydn ist zwar ein großer Meister (wirklich?), aber die Musik ist ja doch nur eine Begleiterin der Dichtkunst und soll nichts, als diese mehr hervorheben. (Da haben wir's ja mit Eins, was die Musik ist und soll — worüber wir unbeholfenen Deutschen uns noch immer die Köpfe so zerbrechen. Er weiß es aber noch anschaulicher zu machen und fährt fort:) Einen Musiker an die Spitze der schönen Künste zu stellen, ist ohngefähr dasselbe, als wenn man dem Weber, der die Leinwand, oder dem Tischler, der den Rahmen zu einem Gemählde gemacht hat, den Preis reichen wollte, der allein dem großen Meister gebührt' — Punktum! — d. Redakt."

Nach dem Tode Haydns wurde auf seinen Platz im Institut national Paisiello ernannt.

Im Dezember des Jahres 1801 verfertigte der Bildhauer Graffi zwei Büsten von Haydn, eine größere und eine kleinere. Haydn war dem Graffi hiezu eigens aufs neue gesessen. Fünf von jeder Art wurden von England aus bestellt; es waren Büsten aus weißem Biskuit. Schon vor einigen Jahren hatte Graffi eine lebensgroße Büste Haydns verfertigt, die Haydn im antiken Kostüm darstellte; die diesmaligen zeigten ihn in zeitgenössischer Kleidung, mit Perücke.

Zu Beginn des Jahres 1802 in einem Brief, datiert Weimar, 8. Februar 1802, schrieb Kotzebue an Haydn, daß er — um seinem vaterländischen Schauspiel „Die Hussiten vor Naumburg" den möglichsten Wert zu geben — jeden Chor einzeln von einem der berühmtesten Meister in Musik gesetzt wünsche; Weber-Reichardt-Danzi-Schuster-Vogler-Winter hätten bereits zugesagt, und er bitte Haydn, sich auch daran zu beteiligen und den Schlußchor des ersten Aufzuges zu übernehmen. Haydn antwortete, daß er als ein 70jähriger, immer kränklicher Knabe sich nicht getraue, mit jenen Meistern einen Wettstreit zu bestehen, in welchem er leicht unterliegen könnte. Tatsächlich wurde das Stück in Berlin und Leipzig mit Musikstücken von Weber, C. Schulz, Danzi, Walter, Kranz, Schuster, Reichardt und Vogler aufgeführt, während bei den im Jahre 1803 in Wien stattgefundenen Aufführungen Ouvertüre, Chöre und Zwischenaktsmusiken von Salieri herrührten. Haydn war um diese Zeit, wie wir von Griesinger hören, „verdrießlich und krämlich über ein altes Übel, das sich wieder bei ihm einstellt, nemlich ein Polyp in der Nase, um dessen willen er seit acht Tagen nicht aus dem Zimmer kam". Wegen der strengen Kälte konnte er auch nicht ausgehen, sondern mußte fast die ganze Zeit zu Hause bleiben. Von der Arbeit ließ er sich jedoch durch diese körperlichen Beschwerden nicht abhalten; er arbeitete an einer neuen Messe für Esterhazy, der sogenannten „Harmoniemesse", und arrangierte zwischendurch weiter für Thomson Schottische Lieder. „Das sollen aber auch die letzten seyn", schreibt Griesinger. „Über 100 sind gedruckt und Haydn hat in allem 250 derselben arrangiert. Haydn sezt einen Wert darein; die Melodie sey krell, offt empörend, aber durch sein beygesezstes Accompagnement und einige Nachhülfen seyn diese Reste alter Nationallieder sehr geniesbar worden."

Die große Popularität, die Haydn genoß, bewog unternehmungslustige Leute, auch auf jene seiner Werke zu greifen, in denen sich seine große Bedeutung nicht voll ausspricht, nämlich seine Opern. Wir hören, daß Salieri sich um diese Zeit bei Haydn um das Recht bewarb, dessen »Vera costanza« aufzuführen. Haydn verweigerte seine Zustimmung, da Salieri die Hauptrolle der Tomeoni zugedacht hatte, während diese Partie nach des Meisters Ansicht nur einem unschuldigen Mädchen, wie es die Saal sei,

gelingen könne. Er hing auch an dieſen ſchwächeren Kindern ſeiner Muſe mit Zärtlichkeit und wollte, daß ſie ebenſo von anderen geſchätzt werden, wie er es tat. Als ihm um dieſelbe Zeit herum ein gewiſſer Schaum aus Hirſchberg in Schleſien eine deutſche Überſetzung der »Isola disabitata« unter dem Titel „Die wüſte Inſel" ſchickte, bekam er Luſt, dieſes Werk einer Reviſion und Kürzung zu unterziehen, um es aufführungs- und druckreif zu machen. Breitkopf & Härtel bewarben ſich um das Verlagsrecht der Oper, das ſie auch erhielten. Haydn machte ſich mit großem Eifer an die Umarbeitung und ſagte Grieſinger, daß er die Reviſion nicht unternommen hätte, wenn es die Arbeit nicht verdiente. Er gab noch einige Anweiſungen für die Herausgabe. „Was er ausgeſtrichen hat, ſoll nicht wieder aufgenommen werden; ſeinem alten Fürſten, für den er dieſe Oper componiren mußte, ſey nichts zu lang geweſen; das letzte Quartett iſt ganz neu. Haydn hält dieſe Oper für eine gute Schule für angehende Componiſten wegen der Rezitative; es ſey ein Werkchen, das ſich in ſeiner jetzigen Geſtalt auf jedem Privattheater aufführen laſſe." Breitkopf & Härtel hatten inzwiſchen noch weitergehende Pläne zur Herausgabe der Haydnſchen Werke. Im März 1802 kündigten ſie in der Allgemeinen Muſikaliſchen Zeitung die Herausgabe der Haydnſchen Meſſen, und zwar derjenigen „die er der Nachwelt zu übergeben wünſcht", an und ließen im Mai desſelben Jahres ſchon die erſte in der Reihe, die in B-dur für vierſtimmigen Chor und Orcheſter[1], erſcheinen. Gleichzeitig ſondierten ſie bei Haydn wegen Herausgabe ſeiner Quartette und ſeiner Sinfonien, ein Gedanke, der bei dem Meiſter lebhaften Anklang fand. Die Firma ſtellte die Herausgabe der Quartette für einen ſpäteren Zeitpunkt zurück und intereſſierte ſich zunächſt nur für die Sinfonien. Aber auch dieſes Unternehmen ging, — trotzdem ſich Haydn mit großer Bereitwilligkeit dazu verſtand, die von ſeinen Schülern, vor allem Neukomm, zu beſorgende Ausgabe zu revidieren — nur zögernd und ſtockend vorwärts. Vor allem wurde aber Haydn infolge des großen Erfolges von „Schöpfung" und „Jahreszeiten" von allen Seiten dazu gedrängt, auf dem betretenen Gebiete fortzuſchreiten und noch ein großes Chorwerk zu ſchreiben. Swieten, der ein ungeſchriebenes Privileg auf Lieferung von Texten für

[1] Die ſogenannte „kleine Orgelmeſſe".

Haydn zu haben glaubte, zum mindesten aber wußte, der Vertrauensmann Haydns in literarischen Angelegenheiten zu sein, vertraute Griesinger zu Anfang des Jahres an, er „fabriziere schon wieder an einem neuen Stück Arbeit für Haydn". Ausführlicher berichtet Griesinger über diese Ideen und Pläne in seinem Brief vom 21. April:

„Haydn erzählte mir gestern, daß er von allen Seiten her über seine ‚Jahreszeiten' viele Lobsprüche erhalte, die Kaiserinn und viele andre Personen drängen in ihn, er möchte doch noch ein großes Werk unternehmen und er wäre auch sehr geneigt dazu, wenn er nur einen brauchbaren Text wüßte. Ich versicherte ihn, im Andenken an Ihren früheren Auftrag, daß Sie wohl hierin Rath schaffen könnten; er möchte nur den Dichter nennen, in den er das meiste Zutrauen habe. Er nannte — Wieland. Ist es Ihnen möglich, diesen Veteran zur Bearbeitung eines Textes zu gewinnen, so könnten Sie durch die Vereinigung zweyer vorzüglicher Talente Ihren Pressen ein unverwelkliches Denkmal stifften. Die Wahl des Sujets überläßt Haydn dem Dichter; doch wünscht er nichts dramatisches, sondern ein Oratorium, das höchstens die Länge der Jahreszeiten haben dürfte. Er glaubt, das jüngste Gericht würde reichen Stoff darbieten, nemlich im ersten Theile den Tod, im zweyten die Auferstehung, im dritten die Hölle und den Himmel. Der Gedanke scheint barok, er ließe sich aber durch einen genialischen Kopf vielleicht sehr glücklich ausführen. Ein hiesiger junger Dichter, der die Bearbeitung dieses Sujets anfing, aber aus Mangel an Unterstützung nicht fortsezte, ließ z. B. im ersten Theile einen gottesfürchtigen Mann, ein hübsches Mädchen, einen Bösewicht sterben usw. Sollte ein solcher Stoff so ganz widerstrebend seyn und keine ästhetisch erhabene Behandlung zulassen? Haydn würde daran con amore arbeiten, um so mehr, weil dadurch eine Lieblingsidee der Kaiserinn erfüllt würde. Haydn wünscht auch, daß Wieland den Text direkte der Kaiserinn zuschiken möchte, mit der Bitte die Composition dem Haydn zu übertragen. Es würde gewiß gut aufgenommen, die Kaiserinn würde sich geschmeichelt finden, Antheil an einem solchen Werke zu haben und, was nach der Localkenntnis in keine geringe Betrachtung kommt, der Baron müßte mit seinem Machwerke zu Hause bleiben. Haydn verlangt

auch, um dem Geiſte des Dichters nicht zu nahe zu tretten, ein ausführliches Detail oder Commentar über den Text, nebſt Bemerkungen, wo der Dichter ein Duett, Trio, Allegro, Ritornell, Chor u. ſ. w. am paſſendſten finde. Dadurch werde die Arbeit des Compoſiteurs erleichtert, und der Dichter ſey genöthiget, muſicaliſch zu dichten, welches ſo höchſt ſelten geſchehe. Haydns Zutrauen in Wieland gründet ſich zum Theil auf die ſchöne Strophe, welche Wieland auf die Schöpfung dichtete, und die ich Ihnen einſt für die muſic. Z. einſchickte."

Trotz des vor einem halben Jahre erfolgten Dementis ging Haydn alſo doch die Idee einer Vertonung des „Jüngſten Gerichtes" ſtets im Kopfe herum. Breitkopf & Härtel gingen auf die Idee des Meiſters aber nicht völlig ein, ſondern ſuchten — ſtatt ſich an Wieland zu wenden — ein Produkt eines ihnen genehmen Dichters, des J. J. Scheiger, anzubringen, welches ſie Haydn zuſandten. Dieſer ließ ſich aber nicht herumkriegen, und Grieſinger mußte an Breitkopf & Härtel am 1. Juni berichten: „Haydn kann von ſeiner erſten Meynung nicht abſtehen; dies vorgeſchlagene Gedicht iſt nicht, was Er, die Kaiſerinn und die einmal gefaßte Idee zur Compoſition davon hat, und auf alles andere läßt er ſich nicht ein. Wieland wiſſe doch auch wohl muſicaliſche Geſänge zu machen; ſo hätte er, von einem Stück dieſer Art gehört, das von Kunze in Weimar (?) wäre componirt worden, und er wünſchte doch das Büchelchen von dieſem ſowohl, als von der Alceſte, die er früher habe druken laſſen, zu ſeiner Anſicht ſelbſt zu erhalten.

Was iſt nun zu machen? Haydn wird ſchwerlich umzuſtimmen ſeyn; er glaubt einmahl an Wieland, und in Glaubensſachen bleibt jeder gern auf ſeyner Meynung.

Könnten Sie nicht die Büchelchen ſchaffen, wovon Haydn redt?"

Breitkopf & Härtel ſchienen Haydns Wunſch entweder nicht weitergeleitet zu haben oder nicht ſo glücklich geweſen zu ſein, ihm Erfüllung zu verſchaffen. Dafür überſandten ſie einen angefangenen Operntext von Rochlitz, den Haydn wieder ablehnte. Er kam jedoch auf den Text zu einem „Jüngſten Gericht" immer wieder zurück, und Grieſinger ſchrieb am 10. November 1802:

„Ein Text zu dem Jüngſten Gericht liegt dem alten Papa noch ſehr am Herzen. Haydn will durch ſeinen Schüler Kranz, der kürzlich hier war, und Capellmeiſter in Weimar iſt, noch ein

mahl Wieland und Göthe darum ansprechen lassen. Der Text soll reich an Bildern, aber nur nicht lang seyn, so daß die Aufführung höchstens 1 1/2 Stunden dauert. Haydn hätte gewünscht, daß H. Rochliz seine Arbeit ausgeführt hätte. Würde Er sich vielleicht noch dazu entschließen? Es wird ihm leicht seyn zu erfahren, ob die Musen in Weimar sich der Sache annehmen wollen. Von Haydn hat er nichts für den Text zu erwarten; er sollte ihn aber, unter Berufung auf Haydns Antrag, geradezu der Kaiserinn überschiken und es wagen, ob seine Arbeit unter den concurrierenden den Preis davon trage. Den Text will Haydn bearbeiten, den ihm die Kaiserinn zuschicken wird."

Immer und immer wieder muß man über die Vitalität und Schaffensfreudigkeit des nunmehr siebzigjährigen Mannes staunen. Und neben alldem, was er komponierte, revidierte und korrigierte, fand er noch Zeit, seinen Pflichten als fürstlich Esterhazyscher Kapellmeister, soviel es ging, nachzukommen, mußte, wie aus den Akten im fürstlichen Archiv hervorgeht, Berichte über Neuanstellungen und Entlassungen machen, Sängerinnen prüfen, über ihre Fortschritte wachen und dirigierte außerdem in Wien wiederholt Aufführungen seiner Werke, so am 25. März die „Schöpfung" im Theater a. d. Wien zugunsten der Theatral-Armen und die am 11. und 12. April von der Tonkünstler-Sozietät veranstaltete Aufführung der „Jahreszeiten". Bemerkenswert ist, daß der siebzigste Geburtstag Haydns, der auf den 31. März 1802 fiel, nicht besonders gefeiert wurde. Zwar erwähnt Griesinger die Tatsache, wobei er fälschlich den 1. April als Geburtstag angibt, und in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung finden wir einen Brief aus Tübingen, worin eine musikalische Feier zu Ehren von Haydns Geburtstag geschildert wird, aber in Wien berichtet kein Chronist von einer solennen Festlichkeit aus Anlaß dieses Jubeltages. Auch der Fürst Esterhazy ließ diese Gelegenheit vorübergehen, ohne besondere Zeichen von Huld und Gnade zu äußern. Sehr charakteristisch für das Verhältnis der beiden Männer zueinander ist ein Schreiben Haydns aus dieser Zeit an den Fürsten und dessen Antwort darauf. Haydn schreibt:

„Durchlauchtigster,

Aus der eingeschückten Musicalischen Anzeige des Großherzogs v. Toscana ersehe ich, daß Hochderselbe nur zwey Messen von

meiner Composition nemblich eine von denen Älteren und die letzt neue vom verflossenen Jahr abgehen. Da aber Ihro Hochf. Durchlaucht sich dazumal gnädigst äußerten, daß diese Meß niemanden sol communicirt werden, so konnte ich mich auch nicht unterfangen dieselbe ohne Vorwissen Eurer Durchl. jemanden zu geben; erwarte demnach den Befehl, ob ich sie alle beide abschreiben u. nach Preßburg addressiren sol, allwo sie leyder ohne meine Direction der Delicatesse wegen den größten Theil des Wehrts verliehren müssen, welches meinen Fleiß sehr nachtheilig u. mir höchst unangenehm seyn würde, indessen bin ich an der Neuen Meß sehr mühesam fleißig, noch mehr aber forchtsam, ob ich noch einigen Beyfall werde erhalten können.

Wien d. 14ten Juny 1802

Unterthänigster Diener Joseph Haydn."

Haydn wollte anscheinend entweder die Messe nicht hergeben, oder doch wenigstens selbst die Aufführung in Preßburg leiten und hiezu aufgefordert werden.

In seiner Antwort stellt der Fürst nicht in Abrede, daß es sehr beschwerlich sei, wenn Werke (besonders neue) ohne persönliche Direktion des Komponisten produziert werden; „dagegen aber dürften Sie anderseits umsomehr der Delicatesse wegen unbesorgt sein, indem bei dem bekannten Ruhm ihrer berühmten allenthalben geschätzten Werke auch die Messen in den Augen der Kenner von ihrem Werth nichts verlieren werden. Überdies lasse ich es ihrer eigenen Beurtheilung, was einem Großherzog auf sein geäußertes Verlangen zu antworten wäre!

Übrigens da ich von Ihrem Herrn Bruder gar keine Auskunft erhalte, so ersuche ich Sie, mich zu verständigen, ob und wann er von Salzburg kommen wird?

Preßburg, am 21. Juny 1802."

Die neue Messe, von der Haydn Erwähnung tut, ist die „Harmoniemesse". Die Nachschrift des Fürsten bezieht sich bekanntlich auf Michael Haydn, den Fürst Esterhazy als Vize-Kapellmeister engagiert hatte. Michael Haydn hatte schon in einem Briefe vom 6. Februar mitgeteilt, daß er mit Rücksicht auf den für August festgesetzten Dienstantritt erst im Juni oder Juli um seine Entlassung beim Fürsterzbischof von Salzburg einkommen werde. „Vielleicht geht es mir eben so wie unserem

Konzertmeister, welcher gleichfalls um seine Demission gebethen, selbe aber nicht erhalten hatte, sondern damit auf den zukünftigen Regenten angewiesen wurde." Es waren dies alles aber eigentlich Ausflüchte des Bruders Michael; er wollte sich von dem schönen Salzburg nicht trennen und hat auch seine Eisenstädter Stellung nie angetreten. Papa Haydn berichtet daher auch dem Regens chori Stoll in Baden, der ihn eingeladen hatte, ihn zu besuchen und bei ihm einige Zeit zu wohnen, am 30. Juli: daß er gestern abend das Vergnügen hatte, seinen Fürsten in seiner Hütte zu sehen, welcher ihn ersuchte, künftige Woche nach Eisenstadt zu kommen, um verschiedene neue Werke, darunter zwei Vespern und eine Messe von Albrechtsberger und eine Vesper von Fuchs einzustudieren, er könne daher nicht nach Baden kommen; nebstdem erwarte er die Installierung eines Vize-Kapellmeisters anstatt seines Bruders, der Name desselben sei ihm aber noch unbekannt.

Anfang August finden wir Haydn in Eisenstadt. Am 14. August vollzog der Fürst die Ernennung des „Claviermeisters" Johann Fuchs[1] zum Vizekapellmeister. In dem betreffenden an Haydn gerichteten, sehr sachlichen, ja strengen Reskript wird verfügt, daß Fuchs die Chor- und Kirchenmusik, der Kapellmeister Luigi Tommasini d. Ä. die Kammermusik in Abwesenheit Haydns leiten soll. „Der Fürst erwartet, daß keine subordinationswidrige Auftritte statt haben, der Dienst in bester Ordnung gehe, worunter auch die Erscheinung und Uniform und übrige gute Adjustierung verstanden ist." Das gesamte Personal und die Sänger haben wöchentlich einmal öffentliche Probe zu halten. Zum Schluß ein Verweis: „Der Fürst hat übrigens auffallende Beweise von Dienstvernachlässigung bei manchen Musik-Individuen nicht ohne Mißfallen bemerkt, bestimmt wird als Strafe 1 fl bei Dienstversäumnissen."

Haydn ließ sich die ganze Sache anscheinend nicht sehr zu Herzen gehen. Er lebte in Eisenstadt sein gemächliches Leben weiter und befand sich körperlich und geistig ganz wohl. Das

[1] Johann Fuchs, 1788 als Geiger engagiert, war später Klavierlehrer der Fürstin Leopoldine, Schwester des Fürsten Nikolaus II., und dann auch von des letzteren Kindern, wurde nach Haydns Tod Kapellmeister, starb 29. Oktober 1839 und wurde in derselben Gruft wie Haydn beigesetzt.

entnehmen wir einem Brief, den er am 28. August an den jungen Polzelli schrieb: „Lessel schrieb mir gestern, daß du dich wohl befindest und öfters zu Ihm gehst. Dies freut mich herzlich. Vermelde ihm mein Compliment, ich hoffe, daß auch deine Mama sich wohl befindet, alles schöne an sie. Heute habe ich erfahren, daß auch in meinem Haus alles gesund ist: ich befinde mich auch bisher ganz gut." Er läßt sich „die Fugen Quartetten von Gallus so Er mir dedicirte", weiter seinen Kalender und ein deutsches Textbuch der „Jahreszeiten" schicken. Im September wird dann seine neue Messe, die er wunschgemäß alljährlich zu liefern hatte, gleichzeitig seine letzte, aufgeführt. Schon im obigen Brief vom 14. Juni 1802 erwähnt er dieser Messe, die er mühsam fertig bringe. Es war die B-dur-Messe, die sogenannte Harmonie-Messe, deren Autograph er im letzten Jahre seines Lebens, am 16. Februar 1809, seinem Schüler Neukomm schenkte.

In dieser Zeit erfuhr unser Meister wieder einmal eine freundliche Aufmerksamkeit von auswärts[1]. Die Musikfreunde in dem Städtchen Bergen auf der Insel Rügen hatten die „Schöpfung" aufgeführt und hatten im Vollgefühl des Entzückens beschlossen, dem Schöpfer der „Schöpfung" schriftlich zu danken für den gehabten Hochgenuß. Haydn antwortete ihnen mit einem Schreiben, datiert vom 22. September 1802.

„Meine Herren!

Es war für mich eine wahrhaft angenehme Überraschung aus einer Gegend ein so schmeichelhaftes Schreiben zu erhalten, wohin ich nie wähnen konnte, daß die Werke meines geringen Talentes dringen würden. Wenn ich nun aber sehe, daß mein Name bei Ihnen nicht nur bekannt, sondern meine Werke auch mit Beifall und Vergnügen ausgeführt werden, so gehen dadurch die heißesten Wünsche meines Herzens in Erfüllung; von einer jeden Nation, zu welcher meine Arbeiten gelangen würden, als nicht ganz unwürdiger Priester dieser heiligen Kunst beurtheilt zu werden. Sie scheinen mich über diesen Punkt von Seite Ihres Vaterlandes zu beruhigen, noch mehr, Sie geben mir die süßeste Überzeugung, die der ausgiebigste Trost in den Stunden meines bereits sinkenden Alters ist, daß ich öfters die beneidenswerthe Quelle bin, aus welcher Sie, und so manche für herzliche Empfindung empfängliche Familie in häuslicher Stille — ihr Vergnügen — ihre Zufriedenheit schöpfet. Wie beseligend ist nicht dieser Gedanke für mich! — Oft, wenn ich mit Hindernissen aller Art rang, die sich meinen Arbeiten entgegen stämmten, wenn oft die Kräfte meines Geistes und Körpers sanken, und mir es schwer ward, in der angetretenen Laufbahn auszuharren, — da flüsterte mir ein geheimes Gefühl zu: ‚Es giebt

[1] Vgl. hiezu A. M. Z. 1844 S. 145 Nr. 9, u. Nohl, Musikbriefe 168 Nr. 79.

hienieden so Wenige der frohen und zufriedenen Menschen, überall verfolgt sie Kummer und Sorge, vielleicht wird deine Arbeit bisweilen eine Quelle, aus welcher der Sorgenvolle oder der von Geschäften lastende Mann auf einige Augenblicke seine Ruhe und seine Erholung schöpft.' Dieß war dann ein mächtiger Beweggrund vorwärts zu streben, und dieß die Ursache, daß ich auch noch jetzt mit seelenvoller Heiterkeit auf die Arbeiten zurückblicke, die ich eine so lange Reihe von Jahren mit ununterbrochener Anstrengung und Mühe auf diese Kunst verwendet habe. Übrigens dank ich Ihnen aus vollem Herzen für Ihre gütigen Gesinnungen, und bitte es mir zu vergeben, wenn meine Antwort etwas spät erfolgt: Gebrechlichkeit, die unzertrennliche Gefährtin eines 70jährigen Greises und unaufschiebbare Arbeiten raubten mir bisher dieses Vergnügen. Vielleicht gönnt mir die Natur noch diese Freude, für Sie noch ein kleines Denkmal zu verfertigen, aus welchem Sie die Empfindungen eines bereits allmählig hinsterbenden Greises erkennen mögen, der auch nach seinem Tode in einem so schönen Zirkel noch gerne fortzuleben wünschte, von welchem Sie ein so herrliches Gemälde entworfen. Ich habe die Ehre mit vollkommenster Hochachtung zu sein

Wien, den 22. Sept. 1802.

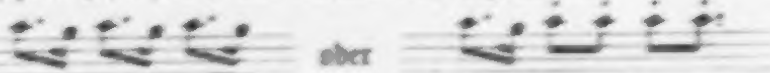
Ganz gehorsamster Diener
Joseph Haydn."

Haydn machte damals auch dem so hochentwickelten Nationalgefühl der Ungarn seine Reverenz. Er schrieb — vielleicht als Gegenstück zur österreichischen Volkshymne, vielleicht für irgendwelche militärische Zwecke oder aus irgendeinem festlichen Anlaß — einen „Hungarischen Nationalmarsch" für Blasinstrumente, nämlich Trompete, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte (vgl. auch Bd. I, S. 326 f.). Am 28. November schrieb er an den Oboisten Hyrtl in Eisenstadt:

„Liebster Hyrtl!

Ich überschickte Ihnen gestern durch meinen Copisten Elsler einen neuen Militair Marsch, vergaß aber anbey zu schreiben, daß, wenn allenfalls diese hier beygefügte Passage

zu schwer seyn sollte, Sie dieselbe auf folgende art



blasen können. Ich überlasse es Ihrem gutachten, und empfehle eine gute Probe; in der Clarinetstimme aber sol nichts verändert werden.

indeß bin ich Ihr ergebenster Di
Jos. Haydn."

Merkwürdigerweise findet sich dieser Marsch außer in einer Rechnung Haydns über verschiedene Kopiatur- und andere Auslagen nirgends erwähnt. In dem betreffenden Brief nennt Haydn ihn auch nicht „Hungarischen Nationalmarsch", wie er auf dem Autograph der Partitur betitelt ist, sondern „Militärmarsch". Vielleicht schrieb er ihn anläßlich der Anwesenheit des russischen Großfürsten (war es derselbe, der den Text der Arie »Solo e pensoso« dichtete?), der Ende Oktober nach Ungarn auf die Güter des Fürsten Esterhazy kam, um dort einigen Jagden beizuwohnen, und dessentwillen Papa Haydn sich wieder von Wien nach Eisenstadt aufmachen mußte, um die Herrschaften zu amüsieren.

Die Beziehungen Haydns zu Paris verdichteten sich in dieser Zeit, und fast hatte es den Anschein, als ob unser greiser Künstler sich doch noch zu einer Fahrt nach Paris aufraffen wollte. In Paris wird Haydn die große Mode. Nachdem Haydn durch die Medaille des Conservatoire und die Ernennung zum Mitgliede des „Institut national" geehrt worden war, wollten die kleineren Gesellschaften auch nicht zurückstehen und sannen auf Ehrungen aller Art. So veranstaltete die Gesellschaft, die sich »Concert de la rue de Cléry« nannte, irgendwie identisch mit den berühmten Concerts de la loge Olympique, eine Feier für Haydn, bei welcher nach der Aufführung einer seiner Sinfonien seine Büste vor dem versammelten Auditorium gekrönt wurde. Nur wenigen Eingeweihten war es bekannt, daß die Büste, auf der mit großen goldenen Lettern »Immortel Haydn« stand, eine Kopie eines antiken Cato-Kopfes war, die man in Ermanglung einer Haydn-Büste aufgestellt hatte. Aus einem gleichzeitig an Haydn abgesandten Huldigungsschreiben der »Loge olympique« ersieht man, daß der Meister ihnen — wie so vielen anderen — versprochen hatte, ein neues Werk, und zwar eine Sinfonie zu komponieren.

Die Franzosen ließen es auch sonst an deutlichen Zeichen ihrer Verehrung nicht fehlen. Fr. Heinr. Himmel[1] kam Ende Oktober von London und Paris nach Wien. „Mit London ist er nicht zufrieden", schrieb Griesinger, „er kann aber nicht genug von dem

[1] Friedrich Heinrich Himmel, geb. 1765 zu Treuenbrietzen, war in Dresden Schüler von Naumann, ging dann nach Berlin, wo er der Lieblingskomponist des preußischen Hofes wurde. Nach kurzen Reisen kehrte er wieder nach Berlin zurück, wo er 1814 starb.

Enthusiasmus erzählen, mit dem in Paris Haydns Werke aufgenommen und aufgeführt werden. Er wendet alle seine Beredsamkeit an, um Haydn zu einer Reise nach Paris zu bewegen. Pleyel hat eine sehr elegante Taschenausgabe in 8vo von Haydns Quartetten veranstaltet. Zu welchem Zwecke glauben Sie wohl? Die Dilettanten und Kenner stecken sie zu sich und lesen in den Concerten nach." Diese kleine Taschenausgabe seiner Quartette, die erste in ihrer Art, scheint Haydn besondere Freude gemacht zu haben. Er dankt daher Pleyel in einem Briefe vom 6. Dezember 1802[1] außerordentlich warm für die übersandten Exemplare: „Nichts hübscheres und splendideres kann gefunden werden. Möge der Himmel deine Anstrengungen belohnen." Die Bemühungen, Haydn zu einer Reise nach Paris zu bewegen, wurden inzwischen unvermindert fortgesetzt. Griesinger schreibt hierüber am 18. Dezember: „Ich habe Ihnen schon erzählt, daß Himel in Haydn drang, eine Reise nach Paris zu machen; in der Hize der Unterredung äußerte Haydn, er würde wohl hingehen, wenn er wegen der Reisekosten gedekt wäre. Himel nimmt dieses als Ernst auf, schreibt es nach Paris, und in einigen Tagen erhält Haydn eine Einladung von einem Liebhaberconcert, nebst einer Anweisung auf 4400 fl zur Reise. Er nimmt es nicht an, aber der Eifer der Franzosen hat ihn geschmeichelt."

Dem Conservatoire, das ihm im Vorjahre die schöne Medaille übersandt hatte, schickte er als Dank durch den Fürsten Esterhazy, als dieser nach Paris reiste, eine Messe. Wenn Haydn aus verzeihlicher Eitelkeit mit dem Gedanken einer Reise nach Paris spielte, war er sich doch innerlich dessen bewußt, daß seine physischen Kräfte hierzu nicht mehr ausreichten. Schreibt er doch in dem oben erwähnten Brief an Pleyel: „Ich wünschte nur 10 Jahre meines Lebens abwerfen zu können, damit es mir vergönnt wäre, dir eine neue Arbeit von mir zeigen zu können. Vielleicht daß dies noch geschieht." Tatsächlich war Haydn immer noch mit Kompositionen beschäftigt. Wir hören, daß er an einem Quartett arbeitet, das er nebst einigen anderen dem Grafen Fries oder dem Fürsten Lobkowitz dedizieren will. Es war das als Opus 77 Nr. 3 erschienene Quartett in B-dur, sein letztes. Griesinger suchte auf

[1] Veröff. von Riedl in The Monthly Musical Record, 1. Sept. 1885.

Wunſch des Grafen Fries dieſem die Priorität zu ſichern, was unſer Meiſter gleich dazu benützte, um ſich ein hübſches Honorar herauszuſchlagen. Dieſe etwas kleinliche, vielleicht dem Greiſenalter zuzuſchreibende Sucht, möglichſt viel Geld und Geldeswert zu erwerben, obzwar ſeine leiblichen Bedürfniſſe mehr als gedeckt waren und er keine Leibeserben hatte, finden wir in manchen kleinen Zügen und Handlungen des Meiſters, ſo in der nachſtehenden von Griesinger berichteten Epiſode. Ein öſterreichiſcher Kurier, der nach Petersburg reiſte, brachte dem Kaiſer von Rußland die Graffiſche Haydnbüſte mit „auf eigene Fauſt und gut Glück. Der Kaiſer ſchenkte ihm dafür eine Tabatiere, die auf 300 Dukaten geſchätzt wird. Der alte Papa ärgerte ſich gewaltig, dieſe Speculation nicht ſelbſt gemacht zu haben. Jetzt will er aber dem Ruſſ. Kaiſer auf eine andere Art beykommen und ihm ein Werk (als einen Schwanengeſang) dediciren. Dazu beſtimmt er die für den Gr. Braun ſchon vor 6 Monaten componirten, u. auch mit 500 fl bezahlten Lieder. Gr. Braun hat aus unbegreiflicher Fahrläſſigkeit dieſe Lieder noch nicht abholen laſſen, und den Plan, den er damit hatte, aufgegeben. Haydn, der die 500 fl wieder von einem Verleger zu erhalten hofft, ließ den Gr. Braun fragen, ob er gegen Wiedererſtattung ſeines Geldes auf die Lieder Verzicht thun wolle? Braun war ſo höflich zu antworten, daß er das Geld nicht wieder, ſondern nur eine Abſchrift wolle, im Übrigen aber Haydn jede beliebige Dispoſition mit dem Originale überlaſſe.“ Haydn führte ſeine Abſicht, dieſe Geſänge (gemeint ſind die drei- und vierſtimmigen) dem Kaiſer von Rußland zu ſchicken, aber nicht aus, ſondern überließ ſie Breitkopf & Härtel zur Herausgabe und widmete ſie der Kaiſerin-Witwe von Rußland.

Auch die Einnahmequelle, die ihm aus dem Arrangement der Schottiſchen Lieder erfließt, ſucht er möglichſt auszubeuten. Trotz ſeiner Verbindung mit Thomſon geht er auf den Vorſchlag eines anderen Verlegers, Whyte in Edinburgh, ein und übernimmt es, [illegible] dieſen 50 Lieder zu arrangieren, gegen das für damalige Zeiten recht anſchnliche Honorar von tauſend Gulden. Wie uns berichtet wird, war Haydn mit einem Lied, öfters auch mit zweien, in einem Tage fertig, hatte alſo dieſe ſchöne Summe in kurzer Zeit verdient. Aus dieſer Zeit exiſtiert ein an die Witwe Johann Gottlieb Naumanns gerichteter Brief, als Antwort auf die Haydn da-

mals vorgebrachte Bitte, zur Biographie Naumanns einen Beitrag in Form eines künstlerischen Urteils zu geben; Haydns Antwort war sehr diplomatisch und geschickt abgefaßt:

„Wohlgebohren

Verehrungswürdigste Frau v. Naumann!

Vor allem bitt' ich Sie unendlich mir zu vergeben, wenn meine Antwort auf Ihr so gütiges als schätzbares Schreiben später eintrifft, als es Pflicht und Höflichkeit erheischt hätten. Mein kränkelnder Zustand, und zugleich unaufschiebbare Arbeiten für meinen Fürsten, haben mich dieses Vergnügens beraubt, und mich vielleicht in Ihren Augen als einen untheilnehmenden Freund bezichtiget. Gewiß, meine verehrungswürdige Frau, empfind' ich tief in der Seele den Verlust, den Sie und die lieblichste aller Künste in Ihrem Herrn Gemahl erlitten, und unersetzbar dürfte der Platz seyn, den dieser würdige Priester mit allgemeinem Beifalle bei dieser schönen Gottheit verwaltet. Ganz Europa hatte nur eine Stimme, und dieß war Lob und Beifall den man dem entschiedenen Verdienste Ihres seligen Herrn Gemahls widerfahren ließ. Es wäre Vermessenheit von mir zu erwähnen, daß meine Stimme noch zum Ruhme des Seligen etwas beizutragen vermocht, es wäre nichts als das Echo von all den Kennern und Meistern, die bereits ihr Urtheil über die unsterblichen Werke Naumanns gefällt, und dadurch jene gerechte Reputation gegründet haben, in welcher der Selige immer fortleben wird. Die allgemeine Stimme ist die Stimme Gottes und gilt mehr als jene des Einzelnen, besonders wenn dieser mit der allgemeinen Stimme einverstanden ist. Der Biograph hat des Stoffes genug, ohne mein Urteil nöthig zu haben, um dem Verstorbenen ein würdiges Monument zu errichten, welches auf Wahrheit und Übereinstimmung aller Sachkundigen ruhen wird. Ich habe die Ehre mit vollkommenster Hochachtung zu seyn

ganz gehorsamster Diener

Wien, den 22ten 7 bre 1802. Joseph Haydn m. p.

P. S. Die so herrliche Opera Aci und Galatea hat Ihrer Majestät die Kayserinn zu übersehen verlangt, das weitere werd ich mit nächsten berichten."

Gegen Ende des Jahres, am 26. Dezember 1802, dirigiert der Unermüdliche wieder einmal eine Aufführung der „Schöpfung" im großen Redoutensaal. Die Aufführung fand zum Vorteile des St. Marxer Bürgerspitales statt. „Der berühmte Verfasser", hieß es in der Voranzeige der Wiener Zeitung, „hat sich wieder selbst zur Leitung der ganzen Musik angeboten."

Am 29. März 1803 stirbt van Swieten; „Exc. Gottfried Freiherr van Swieten, k. k. wirk. geh. Rath Comandeur d. k. ung. Stephansorden, Präses der k. k. Hofbibliothek, von Leyden gebürtig, ledig, in der Behausung 146 Renngasse, alt 69 J." heißt es im amtlichen Totenprotokoll. Haydn verlor in ihm einen aufrichtigen Freund und umsichtigen Berater. Van Swieten war der Begründer und der Geschäftsführer jener aus 24 Mitgliedern bestehenden adeligen musikalischen Gesellschaft, die sich die Förderung der Tonkunst, insbesondere durch Aufführung großer Chorwerke, zur Aufgabe gestellt hatte. Seiner Initiative waren die glanzvollen Erstaufführungen der „Schöpfung" und der „Jahreszeiten" zu danken, wobei naturgemäß seine Autorschaft als Verfasser der Texte für den Eifer, mit dem er diese Aufführungen betrieb, mitbestimmend war. Wenn Haydn vielleicht hie und da unter van Swietens Bevormundung, die sich auf geschäftliche Angelegenheiten gleicherweise wie auf künstlerische Dinge erstreckte, zu seufzen hatte, so war van Swieten doch andrerseits ein treuer, warmherziger Bewunderer des großen Meisters, dem er manchen Weg ebnete, und dessen Schrullen einzudämmen ihn vielleicht auch manchesmal Mühe kostete.

Haydn hatte nicht Zeit, sich dieses Ereignis sehr zu Herzen gehen zu lassen. Schon am darauffolgenden Sonntag, den 5. April, hatte er eine Aufführung der „Schöpfung" zu dirigieren, die Braun, der Direktor der Hoftheater, zum Besten der Theatral-Armen im Burgtheater veranstaltete. Eine am selben Tage im Theater a. d. Wien stattgehabte Aufführung von Beethovens „Christus am Ölberg" hatte darunter zu leiden, daß beide Orchester der Hoftheater in der „Schöpfungs"aufführung beschäftigt waren; Rosenbaum spricht daher von einer „mangelhaften Aufführung" der Beethovenschen Kantate.

Haydns Schaffenskraft fing an, immer mehr und mehr abzunehmen, und die vielen Beteuerungen, die er allen Bitten

um Originalkompositionen entgegensetzte, daß er alt und schwach sei, waren nicht bloß Ausdruck der Bescheidenheit. Dem Organisten Justin Heinrich Knecht, der als Redakteur der von Graß & Barth in Breslau herausgegebenen „Schlesischen Blumenlese" den versprochenen Beitrag urgierte, antwortete er am 3. März 1803: „Ew. Wohlgeb. beehrten mich mit der Blumenlese, wofür ich den ergebensten Dank abstatte; in dieser für die Musik so wichtigen Herausgabe finde ich nichts der Tonkunst zuwider u. wollte sehr gerne unter die Zahl der Wetteiferer mitgezählt werden; allein ein Alter von 72 Jahren [in Wirklichkeit bloß 71] und ein seit geraumer Zeit sich eingefundenes rheumatisches Nervenfieber versagen mir die hiezu erforderlichen Kräfte. Ich vermag kaum so viel, daß ich meinem Fürsten diene mit dem, was er für sein Haus bedarf.

Noch schließe ich mich nicht aus, den Lorbeerkranz zu verdienen, dessen alle Komponisten (besonders aber Knecht) würdig sind. Gott gebe, daß meine Organe mit Kräften beseelt u. die Natur ihre vorherige Freygebigkeiten mir nicht erlösche! so will ich mein Scherflein auch beitragen."

Vielen ähnlichen Anfragen gegenüber verhielt er sich gleicherweise ablehnend. Die einzigen, bei denen er nachgiebiger wurde, waren Breitkopf & Härtel, die dank der Geschicklichkeit Griesingers und der im Vergleich zu den Wiener Verlegern großzügigeren Art, wie sie die Sache anpackten, aus Haydn noch manche ältere und neuere Komposition herauszogen, die sie in ihrem Verlage erscheinen lassen konnten. So überließ ihnen Haydn die ursprünglich für die russische Kaiserin bestimmt gewesenen drei- und vierstimmigen Gesänge, worüber der nachfolgende Brief an Griesinger Zeugnis ablegt:

„Verehrungs-würdigster Herr von Griesinger!

Aus mehreren wohl überdachten Ursachen entsage ich der Übersendung meiner Gesänge an die russische Kayserin, damit Herr Härtel durch baldige Herausgab seinen Nutzen desto geschwinder befördern köne, ich bitte demnach es Ihm sobald möglich zu berichten.

Ihnen aber allerbester Herr v. Griesinger sage ich tausend-

sachen Dank für alle mühe, so Sie sich meinetweg gegeben haben, und bin mit Vorzüglichster Hochachtung

Ihr gehorsamster
Joseph Haydn

den 13ᵗ Merz 803."

Dem fortgesetzten Drängen der Firma Breitkopf & Härtel gegenüber, die Haydn zur Komposition eines Oratoriums bewegen wollten, verhielt sich Haydn zwar zurückhaltend, aber nicht ablehnend. Die Verlagsfirma hatte eine große Kantate „Polyhymnia oder die Macht der Töne", die von Christian Schreiber nach dem Englischen des Dryden bearbeitet war, ins Auge gefaßt. Sie schickten ihm als Probe ein Terzett daraus. Über den Eindruck, den die Probesendung gemacht, meldet Griesinger am 18. Juni:

„Haydn hat den besten Willen, die Cantate, deren Gegenstand das Lob der Musik ist zu componieren. Auch Händel habe ein ähnliches Sujet bearbeitet. Das Terzett, welches allerdings sehr gut gerathen ist, hat ihm gefallen u. ich mußte es ihm überlassen. Ehe er aber die mindeste Verbindlichkeit übernimmt, wünschte er das ganze Gedicht zu lesen. Daß kein falscher Gebrauch davon gemacht werden soll, will er mir mit seiner Ehre verbürgen. Gar zu groß dürfe dieses Gedicht nicht seyn u. in der Aufführung höchstens eine Stunde dauern. Schiken Sie, wertheste Freund, den Text so bald als möglich; während Esterhazy's Abwesenheit u. der freundlichen Jahreszeit hat H. Kopf u. Hände frey; späterhin möchte das nicht mehr der Fall seyn."

Die Verleger beeilten sich nun, das ganze Gedicht einzuschicken, dessen Empfang Griesinger am 6. Juli bestätigt. Aber Haydn schob die Entscheidung den ganzen Sommer und Herbst hindurch auf. Im Winter verstand es Griesinger in geschickter Weise, Beethoven in die Sache hineinzuziehen und ihn gegen Haydn auszuspielen. Am 14. Dez. 1803 schreibt er:

„Haydn war so gut gestimmt, daß ich den Augenblick ihm wegen der Polymnie zu Leibe zu gehen, nicht vernachlässigen konnte. „Zu dieser Composition, sagte er, gehöre eine anhaltende Gesundheit und das paga Pantalon." O, versetzt ich, wenn Sie nur deswegen besorgt sind, so bin ich meiner Sache schon halb

gewiß; bestimmen Sie einen billigen Preis, so wird H. Härtel Ihnen entweder eine Summe vorausbezahlen, oder Sie wegen der künftigen Zahlung hinlänglich versichern. Zum voraus, antwortete er, nehme er nichts, aber die Versicherung würde er nicht ausschlagen; er müsse aber noch das Gedicht einigemahle durchlesen, ehe er einen Entschluß fassen könnte. Das war nun die Sache wieder auf die lange Bank geschoben; ich erzählte ihm also, daß Beethoven gute Gedichte suche, und daß er vielleicht froh wäre, die Polymnia bearbeiten zu können. Diese Nachricht machte so viel Eindruck, daß mir der Papa auftrug, (doch ohne ihn dabei zu nennen) das Gedicht dem Beethoven zu zeigen, und von ihm zu erforschen, ob er es für eine musikalische Bearbeitung passend finde und glaube, daß man dadurch eine Ehre einlegen könne. Diese Condescenz des Papa wird Sie nicht weniger wundern als mich; allein dem ist einmahl so! Ich lief, wie Sie leicht glauben können, gleich mit der Polymnia zu Beethoven, der mir in Zeit von 8 Tagen seine Bemerkungen darüber mitzutheilen versprochen hat. Nach Beethovens Äußerung wird sich also Haydn vermuthlich bestimmen. Sein Urtheil ist gewiß competenter als das von Swieten, den Haydn in solchen Fällen um Rath fragte. So viel ich Haydn kenne, ist das Gedicht vielleicht zu hoch für ihn geschrieben, denn ihm ist das triviale ‚süße Liebe, reine Triebe' u. s. w. geläufiger. . . . Beethoven sagte mir, daß ihm auch schon ein Gedicht ‚Die Feyer der Töne' wenn ich nicht irre, ebenfalls von Schreiber angetragen worden sey."

Am 4. Januar 1804 berichtet er dann weiter:

„Aus den 8 Tägen, in welchen Beethoven das bewußte Gedicht prüfen wollte, sind 3 Wochen geworden . . . . Sein Urtheil über die Polymnia ist folgendes: Das Gedicht sey gut geschrieben, aber es sey nicht genug Aktion darinn; der Anfang erinnere ganz an die Schöpfung von Swieten, es sey zu reich an Mahlereyen und dadurch etwas einförmig. In der Art von Lehrgedichten habe Haydn durch d. Schöpfung u. d. Jahreszeiten Meisterstücke aufgestellt, und er kenne in diesem Fache keinen glücklicheren Compositeur als Haydn. Ihm scheinen die Oratorien, dergleichen Händel bearbeitete, besser zu musicalischen Compositionen geeignet; er wenigstens glaube in solchen besser zu reussiren. Ich möchte ihm die Polymnia noch eine Zeit lang lassen; bey wiederholtem

Lesen könne er vielleicht doch nicht widerstehen, sie in Musik zu sezen. Ich brachte nun meinen Rapport mit Auslassung der lezten Äußerung dem H. Der klagte aber gewaltig über den Einfluß der feuchten Witterung auf seine Gesundheit; wenn er nur ½ Stunde arbeite, so bekomme er Schwindel, er müsse sich schonen, sonst treffe ihn noch der Schlag am Clavier u. s. w. Es freute ihn sehr, daß Beethoven so günstig von ihm urtheilte, denn er beschuldigt diesen eines großen Stolzes gegen ihn."

Weder der ältere noch der junge Meister, auf deren gegenseitiges Verhältnis diese Episode ein ganz interessantes Streiflicht wirft, konnten sich zur Vertonung des Textes entschließen: Peter von Winter hat ihn dann bald darauf komponiert.

Schon zu Beginn des Jahres 1803 hatte sich der Fürst Esterhazy von Paris aus an Haydn mit dem Wunsche gewendet, für die musikliebende Gemahlin des französischen Generals Moreau eine Klaviersonate zu komponieren. Haydn hatte unter Hinweis auf sein hohes Alter sowie seinen Gesundheitszustand abgelehnt, etwas Neues zu komponieren, und schickte der Generalin ein Heft seiner gedruckten Klavierwerke. Der Fürst ließ aber nicht locker, und Haydn mußte sich dazu entschließen, den Wunsch seines Brotherrn zu erfüllen. Er schickte eine Klaviersonate mit einem galanten Begleitbrief[1] in elegantem Französisch, der von anderer Hand geschrieben und von ihm nur unterfertigt ist. Er lautet:

„Madame,

M. le Prince Esterhazy m'a fait l'honneur de me dire que vous desiriez avoir une Sonate de ma composition. Il ne fallait rien moins que mon extrême envie de vous plaire, pour me déterminer à m'occuper de ce travail; mon âge et mes maladies me défendent toute application depuis deux ans, et je crains bien que Vous ne Vous en apperceviez; mais l'indulgence fut toujours l'appanage des Grâces et des talents, il m'est donc permis de compter sur la votre. Mes medecins me font éspérer un adoucissement à mes maux; je n'y éspère, Madame, que pour réparer la faiblesse de mon ouvrage, en vous faisant hommage d'une nouvelle composition. Je vous-

[1] Im Faksimile reproduziert in „Echo", Berliner Musikzeitung 1856 Nr. 11, S. 81.

drais que celle-cy fut digne de Vous et de M. le Général Moreau; je tremble qu'il ne me juge avec rigueur, et qu'il ne se souvienne que c'était au seul Thimotée qu'il appartenait de chanter pour Alexandre.

J'ay l'honneur d'être très respectueusement
votre très humble et très obéissant serviteur
Joseph Haydn.«

Unser guter Meister hatte aber den Fürsten, die Generalin und noch ein paar andere Leute getäuscht. Es war gar keine neue Komposition, die er der Generalin geschickt hatte, sondern ein älteres Werk, das er überdies noch mehrfach verwertete. Im Sommer d. J. 1803 hatte er eine geschäftliche Differenz mit dem Musikalienhändler Traeg in Wien. Dieser hatte 1788 aus der Verlassenschaft des Grafen Erdödy vier Originalmanuskripte Haydnscher Opern, und zwar von »Il mondo della Luna«, »L'Isola disabitata«, »Philemon u. Baucis« und einer komischen Oper, gekauft. Als Haydn im Jahre 1802 mit der Umarbeitung der »Isola disabitata« für Breitkopf & Härtel beschäftigt war und von dem Traegschen Besitz erfuhr, ließ er sich das Manuskript als Vorlage dieser Oper holen. „Nach einiger Zeit verlangte es Traeg zurück oder einen Ersatz von zwölf Dukaten. Haydn ergrimmt über diese Forderung, läßt Traeg zu sich kommen und wäscht ihm im Beysein anderer Personen den Kopf so derb als möglich. Um aber alle Weitläufigkeiten zu vermeiden, gab er endlich die Sonate quaestionis her, die er in London einst componierte." (Griesinger, Brief v. 9. Juli 1803.) Diese Sonate ist dieselbe, die er der Madame Moreau schickte. Sie ist laut dem seinerzeit im Besitz von André befindlichen Autograph im Jahre 1795 komponiert und ist ein Trio für Klavier, Violine und Violoncell, bestehend aus zwei Sätzen, einem Andante mit Variationen in Es-dur und Es-moll und einem Allegro in Es-dur. Für die Generalin schickte er sie bloß als Duo für Klavier und Violine. Von diesem kleinen Schwindel hat Haydn wohlweislich nichts gesagt; den Bitten Breitkopf & Härtels gegenüber, ihnen die angeblich neue Sonate zur Veröffentlichung zu überlassen, erklärte er stets, er getraue sich nicht, sie ohne Zustimmung des Fürsten Esterhazy zu verkaufen; er scheint auch die Version verbreitet zu haben, er besitze keine Abschrift, da noch Gerber im „Neuen biogr.

Lexikon 1812“ (II S. 602) behauptet, es komme bloß auf „Madame Moreau an, in wiefern ſie bei ihrer kurz darauf erfolgten Abreiſe nach Amerika auf dies Werk geachtet hat, ob dieſe Sonate für die Kunſtwelt erhalten oder auf immer verloren iſt“. In Wien erſchien die Sonate als Trio im Sommer d. J. 1803 (angezeigt in der Wiener Zeitung vom 27. Auguſt 1803 Nr. 69) bei J. Traeg als Op. 101 (gewidmet der Mademoiſelle Madeleine de Kurzbeck) und im Jahre 1805 bei Artaria als Op. 85. Bald erſchien ſie auch bei Breitkopf & Härtel und wurde in das X. Heft der Geſ.-Ausgabe als Nr. 1 aufgenommen.

Im Jahre 1821 iſt ſie in der Allgem. Muſ. Zeitung als Duo für Violine und Klavier, erſchienen im Verlage von Simrock, Bonn, angekündigt, gewidmet der Madame Moreau, alſo wahrſcheinlich nach jener Faſſung, in welcher ſie Haydn nach Paris ſandte. Im Jahre 1841 war dieſes Werk noch Gegenſtand eines Prozeſſes in Frankfurt a. M., wo eine Witwe Lanner die Sonate in eine (ſogenannte complete) Sammlung der Werke Haydns aufgenommen hatte. Ein Pariſer Verleger namens Gerdes behauptete, der einzige rechtmäßige Eigentümer der Sonate zu ſein, und klagte auf eine Entſchädigungsſumme von 1800 frs. „Der Gerichtshof erkannte aber nach Anhörung der gewichtigen Gegengründe, welche der Advokat der Witwe Lanner vorgebracht, die Forderung des Gerdes für unberechtigt, die von demſelben vorgenommene Beſchlagnahme der von der Witwe herausgegebenen Sammlung der Werke Haydn's für null und nichtig und verurtheilte denſelben in die Koſten.“ (Frankf. Konverſationsblatt 1841 Nr. 158, S. 630). Der dringende Wunſch der Generalin Moreau, eine Originalkompoſition von Haydn zu beſitzen, zeigt wieder, welcher Schätzung ſich der Meiſter im Auslande, namentlich aber in Paris erfreute. Hier konnte man ſich in Beweiſen der Verehrung und Bewunderung für Haydn nicht genug tun. Der Fürſt Eſterhazy hatte bei ſeiner Anweſenheit in Paris oft Gelegenheit, ſich davon ſelbſt zu überzeugen: als er einem der »Concerts des amateurs« beiwohnte, ſah er Haydns Büſte, mit Lorbeer geſchmückt, in reicher Beleuchtung, als Gegenſtand der Verehrung im Saale aufgeſtellt. (Vgl. Dies S. 182 u. Rhein. Muſ. Zeitung 1855 Nr. 43.) Die Geſellſchaft ſchickte ihm auch eine goldene, von Gatteaux geſchnittene Medaille. Es war dies der Dank für die kirchlichen Kompoſitionen,

die Haydn den »Concerts des amateurs« durch den Fürſten Eſterhazy nach Paris geſchickt hatte; eine Meſſe, ein Offertorium und ein Te Deum, wie aus dem nachfolgenden Schreiben[1] hervorgeht:

»Concert des Amateurs.

Nous administrateurs du concert des Amateurs, déclarons que son Altesse Monseigneur le Prince d'Esterhazy a eu la bonté de nous remettre une lettre et un paquet cacheté, contenant une Messe, une Offertoire et un Te Deum de la composition de célèbre Joseph Haydn, et que ces trois ouvrages seront déposés dans nos archives comme un monument qui attestra que ce Savant compositeur a bien voulu jetter un regard de bienveillance sur notre Société.

Paris le vingtun Nivôse an 11 (13. Januar 1804) de Sorie-Plantad. Brevas. Frederic Duvernoy. de Bondy. Fr. Rousseau.«

Die von den »Concerts des amateurs« Haydn überſandte Medaille zeigt auf der Averſsſeite einen Lorbeerkranz, welcher einen Stern und die Worte »à Haydn« einſchließt; die Reverſsſeite bringt einen auf Säulen ſtehenden Dreifuß, auf dem die Flamme lodert, zu beiden Seiten je eine Lyra, die durch einen Lorbeerzweig verbunden ſind, über dem Ganzen die Worte: »Le même feu les anime«, darunter ſteht »Profeſseurs et amateurs«.

Wien, das dem Altmeiſter zur zweiten Vaterſtadt und eigentlichen Heimat geworden war, ließ ihm nun auch durch ſeine offizielle Vertretung gebührende Ehren zuteil werden. Am 10. März 1803 überſandte ihm der Wiener Stadtmagiſtrat die große goldene, ſogenannte zwölffache, Bürgermedaille mit einem höchſt ſchmeichelhaften und höchſt ungrammatikaliſchen Schreiben, über deſſen Holprigkeit ſich ſchon Grieſinger, als er eine Abſchrift nach Leipzig ſchickte, luſtig machte. Dieſe Medaille, die noch heute beſtehende „Salvatormedaille“[2], deren Wert in Gold damals, wie wir aus den Ober-Kammeramtsrechnungen jener Zeit erfahren, 55 fl. 12 kr betrug, wurde für wertvolle der Stadt oder der Bürgerſchaft geleiſtete Dienſte oder wohltätige Werke verliehen; ſo nimmt auch der Begleitbrief auf die Wohltaten Bezug, die Haydn durch die unentgeltliche Leitung ſeiner Werke zum Beſten des Bürgerſpitales in St. Marx (einer Vorſtadt von Wien) ſeinen Mitbürgern erwieſen.

Im folgenden der Wortlaut des Diploms:

„Nach den vielen Beweiſen der Menſchenfreundlichkeit, mit welchen Ew. Wohlgeboren die bemitleidenswerthe Lage der verarmten alten Bürger und

[1] Vgl. Mencik, Beiträge, Muſikbuch aus Öſterr. 1910.

[2] Nach der Inſchrift »Salvator mundi« ſo genannt.

Bürgerinnen zu St. Marx zu erleichtern mitgewirkt haben, fand sich die von höchsten Orten aufgestellte Bürgerhospitals-Wirthschaftscommission veranlaßt, hierorts dieses edelmüthige Benehmen vorstellig zu machen und den Wunsch zu äußern, daß diese wohlthätigen Bemühungen nicht unbemerkt bleiben möchten. In Erwägung nun, daß Sie, verehrungswürdigster Herr Doktor der Tonkunst, zu der Bewunderung für die Meisterwerke ihres Genies, mit welchen Sie zu wiederholten Malen unentgeltlich und in eigener Person die Direction jener Cantaten übernahmen, durch welche so viele zum Wohlthun gestimmt und den armen Bürgern zu St. Marx so ansehnliche Beiträge bewirkt wurden, ergreift der Magistrat dieser K. K. Haupt- und Residenzstadt Wien, der schon lange einer Gelegenheit entgegensah, einem durch seine Talente unsterblichen und bereits von allen gebildeten Nationen mit besonderer Ehre ausgezeichneten Manne, welcher die Vorzüge des Künstlers und die Tugenden des Bürgers in thätige Verbindung setzt, diese Veranlassung, auf irgend eine Weise seine Achtung zu bezeugen. Um aber auch in Ansehung dieses bleibenden Verdienstes nur den entferntesten Beweis zu geben, hat der Magistrat einstimmig beschlossen, Euer Wohlgeboren gegenwärtige goldene Bürger-Medaille als ein geringes Merkmal des Dankgefühles der erquickten armen Bürger und Bürgerinnen zu St. Marx, deren Organ wir hiermit vorstellen, anzuschließen. Möge sie so lange an Ihrer Brust glänzen, als die Segenswünsche für Ihre Edelthat dankbaren Herzen entströmen werden; mögen Sie uns Gelegenheit an die Hand geben, die Beweise der ausgezeichneten Hochachtung zu vermehren, mit welcher wir verharren

Wien,
am 10. May 1813.

Ew. Wohlgeboren bereitwilligste
Joseph Georg Hörl, K. K. Oesterr. Reg. Rath und Bürgermeister
Stephan Edler von Wohlleben, K. K. Rath und Stadtoberkämmerer in Wien
Joh. Bapt. Franz, der Bürgerhospitals-Wirthschafts-Commission Präses."

Haydns Antwort auf diese Ehrung, die er sich durch den Abbé Hofstätter aufsetzen ließ, lautete:

„Wohllöblicher Magistrat!

Hoch Wohl gebohrene Hoch zu verehrende Herrn!

Als ich bemüht war zur Erquickung der alten verarmten Bürger und Bürgerinnen etwas durch meine Kenntnisse in der Tonkunst beizutragen, schätzte ich mich sehr glücklich eine meiner angenehmen Pflichten erfüllt zu haben, und konnte mir nicht schmeicheln daß ein Wohllöbl. Magistrat der K. k. Haupt- u. Residenzstadt meine geringe Bemühung mit seiner Aufmerksamkeit auf eine so ausgezeichnete Art würdigen werde.

Nicht sowohl das edle Geschenk Wohlgebohren Hoch zuverehrende Herrn, so ich alle Tage, welche mir die Vorsicht noch beschieden hat, als ein Denkmal Ihrer Gewogenheit tief verehren werde, als noch weit mehr Ihre gütige Zuschrift, die ganz der Abdruck Ihrer edlen Gesinnungen ist, läßt mein gerührtes Herz in der Ungewißheit, ob ich mehr Ihr großmüthiges Benehmen gegen mich, oder die menschenfreundliche Sorgfalt, welche Sie gegen erarmte Bürger tragen, bewundern soll.

Indem ich hier für beydes mein innigstes Dankgefühl feyerlich erkläre, erlauben Sie mir Verehrungswürdigste Herrn den warmen Wunsch anzuschließen

daß die Vorsicht einen so menschenfreundlichen Magistrat zum Wohl dieser Kayserstadt noch lange erhalten möge.

Ich verharre mit tiefer Verehrung
Wohlgebohren Hochzuverehrende Herrn
dero gehorsamster Diener
Joseph Haydn[1]."

Griesinger setzt in seinem Bericht hierüber hinzu (18. Juni): „Sie können sich vorstellen, daß alle diese Ehrenbezeugungen dem Papa gutes Blut machen. Er war einige Monathe hindurch wirklich ganz unthätig, und zu nichts aufgelegt; jezt ist er durch die gute Jahreszeit u. Bäder wieder gestärkt, und er könne, wie er mir sagt ‚doch wieder a bisserl phantasieren'."

Die Wiener Zeitung brachte in ihrer Nr. 44 vom 1. Juni 1803 eine längere Notiz über die an Haydn verliehene Auszeichnung. Die Salvator-Medaille, deren Verleihung an verdiente Persönlichkeiten die Stadt Wien noch heute vornimmt, läßt auf ihrer Vorderseite eine Ansicht der Stadt Wien sehen mit der Überschrift: Sub umbra alarum tuarum und der Unterschrift: Munus R. P. Viennensis. Die Rückseite zeigt den Kopf des Erlösers mit dem Strahlenkranz und die Umschrift: Salvator mundi.

Haydn bereitete diese Ehrung seiner Mitbürger große Freude, und er hing die Medaille an ihrem roten Bande bei festlichen Gelegenheiten oder wenn er Besuch erwartete gerne um den Hals. War sie doch die einzige ordensähnliche Auszeichnung, die er tragen und zeigen konnte, während ihm ein wirklicher Orden, den er gewiß eher verdient hätte als die meisten anderen, die sie erhielten, vorenthalten blieb.

Das „gute Blut" äußert sich auch in der heiteren, launigen Art, in der Haydn jetzt seine Briefe schreibt. An den Vizekapellmeister Fuchs in Eisenstadt schreibt er am 18. Mai:

„Liebster Fuchs!

Herr Diezl [fürstl. Musiker] ersuchte mich wegen wichtiger Angelegenheiten Ihm noch ein paar Tage Aufenthalt in Wien zu erlauben, dafür wird er aber ganz sicher noch vor Pfingsten in Eisenstadt sich einfinden. Du wirst Ihm also Deinen gnädigen Seegen ertheilen. Übrigens vernehme ich, daß Du außerordent-

[1] Auch bei Nohl, Musikerbriefe, S. 170, und bei Dies, S. 189.

lich fleißig bist, wofür ich Dein schönes Weibert herzlich küssen lasse und bin zugleich

Dein alter, aber leyder noch unbrauchbarer Freund

Joseph Haydn."

An Elsler schreibt er den bekannten Brief (Nohl, Musikerbriefe, 2. Aufl.) vom 3. Juni, worin er ersucht, ihm „den alten Schmarrn", die Sinfonie (genannt die Zerstreute) zu schicken [gemeint ist die Ouvertüre zu „*Il distratto*"], welche die Kaiserin zu hören wünscht, in welchem Schreiben er seinem Bruder, den Luigi Fez [gemeint ist Tommasini], dessen „Helfte" u. a. grüßen läßt. Auch eine Eingabe an den Fürsten, worin er eine Unterstützung des jungen Luigi Tommasini befürwortet, aus dieser Zeit stammend, möge hier Platz finden:

„Um das seltene Genie des Bittstellers (so durch zufällige Krankheit und darauf folgender Dürftigkeit in etwas zerrüttet wurde) wieder in gehörige Ordnung zu bringen, wäre meine unmaßgebliche Meinung dasselbe durch die Gnade der Hochf. Durchl. mit einer jährl. Zulage von 100 f. oder wenigstens 50 fl. zur größeren Thätigkeit seiner Dienste fernerhin zu zwingen.

Joseph Haydn, Kapellmeister."

In diesem Sommer blieb Haydn besonders lange in Wien, die Abwesenheit des Fürsten ausnützend. Er beschäftigt sich mit dem ihm von Breitkopf & Härtel eingesandten Texte zu der Kantate „Polyhymnia", zu deren Komposition er sich dann doch nicht entschließen konnte, wie früher auseinandergesetzt wurde.

Einmal zeigt er Griesinger die Partitur eines deutschen Oratoriums von Händel, die er von der Königin von England erhalten hatte. Es war betitelt: „Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus" (Ges.-Ausg. Bd. 15). Er will einen Schlußchor zu dem Oratorium, das mit einem Choral endigt, schreiben und sucht hierfür einen Text.

Auch will er zu seinem Stabat mater, das er bereits veröffentlicht hat, Blasinstrumente setzen, um es bei der Rückkehr des Fürsten aus Paris aufzuführen; er ließ die Harmoniestimmen aber von Neukomm hinzusetzen und beaufsichtigte bloß dessen Arbeit. Da er bei der Rückkehr des Fürsten anwesend sein muß, verläßt er am 20. August Wien und begibt sich nach Eisenstadt. Vorher hatte er noch einen Anfall einer starken Kolik mit Erbrechen zu

überstehen (Griesinger schreibt: man nennt diese Krankheit hier die Cholera), von dem er sich langsam wieder erholt.

Am 27. August traf der Fürst in Eisenstadt ein. Rosenbaum hatte den Text, Fuchs die Musik zu einer Kantate verfertigt, die als Begrüßung des Fürsten aufgeführt wurde. Über diese Feierlichkeiten selbst und was damit zusammenhing gibt ein anschauliches Bild Rosenbaums Tagebuch, aus dem nur die bemerkenswertesten Stellen hier wiedergegeben seien:

„26. August. Ich besuchte Haydn und lud ihn zu unserer Tafel zum Engel. Um 4 Probe der Cantate.

27. August. Sonnabend Ankunft d. Fürsten. Ich übergab Fuchs die Bücheln in Atlas. Sprach mit Haydn wegen frühen Anfang der Cantate. Der Empfang des Fürsten war herzlich ... Auf der Stiege empfiengen ihn die Beamten, an deren Spitze Szent-Galy, u. im kleinen Sall die Musik, an deren Spitze Haydn in Uniform war. Der Fürst kam um ½12 an, war sehr gnädig u. galant mit allen. Haydn u. Fuchs sagten ihm von der heutigen Aufführung der Cantate, zugleich aber, daß Therese hier und krank sei, darum um Nachsicht bäte. Sie übergaben ihm Bücher in Atlas u. ich 2 an Körner u. Szent-Galy. Der Fürst sprach mit jedem ... Abends: Ich holte Haydn im Schloß ab, u. wir gingen zusammen zur großen Gesellschaft im Engel speisen. Heute lud ich noch den Jean Haydn und Tomasini Vater ein. Im Sall ging der Fürst zu Therese, war nicht minder charmant. Dazu kam Haydn u. sagte dem Fürsten in Gegenwart mehrerer viel Gutes von Musik und Poesie, wiederholte, was er mir schon gestern in Gegenwart der Tisch-Gesellschaft sagte, daß meine Poesie gut, viel abwechselnd u. dem Compositor reichen Stoff zur Musik gibt, daß er auf meine Poesie recht gerne schreibe u. dergleichen.

Sonntag 28. August. um 10 Bergkirche Amt von Haydn. Beim Te Deum feuerten die Grenadiere 3 und beim Amt 4mal.

29. Nach Tisch kam Haydn, Elsler u. Mayer, ersterer blieb bey 2 Stunden bei uns, war guter Laune und sagte Th. viel schmeichelhaftes.

Donnerstag, d. 1. Sept. Von Haydn nahm ich auch Abschied, der mich oft küßte u. mich u. Therese seiner innigsten Freundschaft versicherte. Er glaubt, daß diese Cantate, welche dem Fürsten u. ihm so sehr gefiel, am Marien Tage repetiert wird."

Erst im Spätherbst dieses Jahres kehrt Haydn nach Wien zurück. Immer ein bißchen kränkelnd, aber doch ohne eigentliche Krankheit führt er sein beschauliches Leben weiter. Um diese Zeit kommen auch die beiden Weber, Vater und Sohn, nach Wien, hauptsächlich Haydns wegen, dessen Unterricht der junge Carl Maria, der bisher bei Michael Haydn in Salzburg gelernt hatte, genießen sollte. Aus dem Unterrichte bei Joseph Haydn wurde aber nichts; statt dessen wurde der hoffnungsvolle jugendliche Künstler dem Abbé Vogler als Schüler übergeben. Vogler, künstlerisch eigentlich ein Charlatan, aber ein gewandter Routinier, hat bestimmenden Einfluß auf die Richtung genommen, in der sich Webers Schaffen später bewegte, und hat ihm sicher auch die vielen falschen und unrichtigen Eindrücke vermittelt, die Weber vom damaligen Wiener Musikleben erhielt, und die er in seinen Erinnerungen niederlegte. Über sein Zusammentreffen mit Haydn schreibt Weber anfangs des Jahres 1804:

„Ich war schon einigemal bei Haydn. Die Schwäche des Alters ausgenommen, ist er immer munter und aufgeräumt, spricht sehr gerne von seinen Begebenheiten und unterhält sich besonders mit jungen angehenden Künstlern gern. Das wahre Gepräge des großen Mannes, dies alles ist Vogler auch; nur mit dem Unterschied, daß sein Literaturwitz viel schärfer als der natürliche Haydn's ist. Es ist rührend, die erwachsenen Männer kommen zu sehen, wie sie ihn Papa nennen und ihm die Hand küssen."

In diese Zeit dürfte auch die Anfertigung des Wachsmedaillons fallen, das Irrwoch[1] von Haydn anfertigte. Nach den Bemerkungen Neukomms und Dies' wurde dieses Medaillon, das in zwei Sitzungen modelliert wurde, von jedermann als das ähnlichste der Bildnisse Haydns erklärt.

Am zweiten Weihnachtsfeiertag wurde, wie alljährlich, im großen Redoutensaal ein großes Werk Haydns zu wohltätigem Zwecke aufgeführt, diesmal die „Sieben Worte" zugunsten des Bürgerspitales zu St. Marx. Nach dem Berichte in der Wr. Zeitung war der Hof und die ganze Wiener Gesellschaft zugegen; „J. Haydn, der ungeachtet seines hohen Alters und seiner ge-

[1] Auch Ihrwach geschrieben. Vgl. über ihn das Buch von Hermann Burg über Zauner (Wien 1915), ferner „Monatsblatt des Altertumsvereins" Wien 1915, Nr. 11.

schwächten Gesundheit die Leitung der ganzen Musik aus eigenem Antriebe zu besorgen die Güte hatte, gab einen neuen Beweis, daß er ein ebenso großer Menschenfreund als Tonkünstler sei, und die Bürgerspitals-Verwaltung erstattet daher auch selbem sowohl, als den dabei durch ihre Kunst und uneigennützige Bereitwilligkeit sich ausgezeichneten Sängern: Mlle Schmalz, Flamm, H. Weinmüller u. Bondra ihren verbindlichsten öffentlichen Dank ab."

Es war das letzte Auftreten Haydns als Dirigent. Der Hinweis auf sein hohes Alter und seine geschwächte Gesundheit, der vielleicht auf sein Betreiben in obigen Bericht aufgenommen wurde, findet sich in allen Mitteilungen, Briefen und Gesprächen von und über Haydn. Es war vielleicht etwas Hypochondrie dabei, denn von einer wirklichen Krankheit scheint unser Meister nicht gequält worden zu sein, wenn man von dem mehr lästigen als gefährlichen Nasenleiden absieht. Aber die Beschwerden des Alters trafen ihn, der regen Geistes und lebhaften Naturells war, besonders unangenehm; er beklagt sich über den Einfluß der feuchten Witterung auf seine Gesundheit und sagt, daß er nach halbstündiger Arbeit Schwindel bekomme. Er beschäftigt sich daher viel mit dem Gedanken, wie ihm sein Ruhm noch über seinen Tod hinaus erhalten bleiben könnte, und kramt in allen seinen Laden, um „nachgelassene Werke" zu sammeln.

Griesinger schreibt am 24. Januar 1804: „Die Idee, nach seinem Tode noch einiges erscheinen zu lassen, ist in Haydn fest eingewurzelt, und er hat mir schon mehrere Male davon gesprochen. Er gibt sie selbst für eine Caprice aus, an der das non omnis moriar zum Theil schuld sein mag." (Das Horazsche Zitat, im Freimaurerleben oft gebraucht, wurde von Haydn auch als Kanon vertont und stand auf der Grabplatte, die dem Meister von seinem Schüler Neukomm gesetzt wurde.) Praktisch, wie Haydn war, hat er aber über den Nachruhm die geschäftliche Seite der Sache nicht aus dem Auge gelassen. Er machte der Firma folgenden Vorschlag: Er erhält durch zwei Jahre hindurch eine Rente von je 150 Gulden, dafür würde er der Firma ein Orgelkonzert[1] und

[1] Das Orgelkonzert hatte er 1756 anläßlich der Einkleidung seiner Schwägerin (Klostername Josepha), der eigentlich seine erste Liebe gegolten hatte, und die seine Liebe erwidert haben soll (vgl. Bd. I, S. 195), komponiert. Es war 1783 von Breitkopf & Härtel als Klavierkonzert Nr. 1 herausgegeben worden.

ein Salve regina aus früherer Zeit, die Partitur des Händelschen Oratoriums und das Optionsrecht auf das Quartett, an dem er arbeitete, überlassen. Sollte er während dieser zwei Jahre sterben, so sollten Breitkopf & Härtel überdies die in London komponierten „Zehn Gebote" und die in seinem Zimmer unter Glas und Rahmen hängenden 42 Kanons erhalten. Sollte er länger leben, so wäre betreffs der „Zehn Gebote" und der Kanons eine neue Vereinbarung festzusetzen, und außerdem würde Haydn trachten, noch andere ungedruckte Kompositionen aufzustöbern. Breitkopf & Härtel gingen auf diesen Vorschlag nicht ein, und Haydn fand dann selbst, „daß es ihm nachtheilig sein könnte, wenn die Welt einst erfahren sollte, daß er bey lebendigen Leibe für Werke, die nach seinem Tode herauskommen sollen, bezahlt worden sey". Beide obengenannten Werke sind auch tatsächlich erst nach seinem Tode herausgekommen; die „Zehn Gebote" hatte er Griesinger geschenkt, der sie der Firma Breitkopf & Härtel überließ, und die 42 Kanons veröffentlichten sie auf Grund einer von Elsler nach Haydns Tode angefertigten Abschrift.

Schon seinerzeit, als Haydn im Dezember 1801 zum ersten Male seine „Schöpfung" zugunsten des Bürgerspitales dirigierte, war die Rede davon, ihm das Ehrenbürgerrecht zu verleihen. Es kam aber erst jetzt dazu.

Auf Einschreiten der Wirtschaftskommission des Bürgerspitales beim Magistrat der Stadt Wien verleiht der letztere am 1. April 1804 Joseph Haydn das Ehrenbürgerrecht. Die Eingabe der Wirtschaftskommission hatte folgenden Wortlaut:

„Löbl. Magistrat der k. k. Haupt, und Residenz Stadt Wien!

Dreimal hat Herr Joseph Haiden der Tonkunst Doctor bei der zur besseren Verpflegung der zu St. Marx in der Versorgung befindl. Bürgern, abgehaltenen Kantate, die Direkzion übernommen, und nicht nur durch seine gegenwart mehrere Menschen zugezogen, sondern auch seine Bemühung unentgeltlich geleistet.

Dieser sowohl hier, als im Auslande allgemein hochgeschäzte Mann verdienet für die den Armen so nüzliche Dienstleistung, eine dem Gegenstande, und der Person des Wohlthäters angemessene Erkenntlichkeit. Die Kommission ist überzeugt, daß der Hr. Dr. der Tonkunst Haiden, nachdem derselbe auch vom Auslande mit Ehrenbezeigungen erfreuet worden, in nichts einen größeren Wert lege, als auf das hiesige Ehrenbürgerrecht.

Die Kommision überzeigt, daß der Löbl. Magistrat jene, die den Armen Bürgern nüzliche Dienste leisten, willfährig belohnet, und ihnen die ausgezeichnete Danknehmung erkennend zugeben geneigt ist, bittet demnach daß der Löbl. Magistrat dem Herrn Joseph Haiden Doktor der Tonkunst, für seine zum

Besten der Armen gehabte Bemühung, das Bürgerrecht allhier zu ertheilen, und ihm diese Freud in seinen alten Tagen gütigst zu vergönnen, belieben möge.

Wien, den 12ten März 804."

Der Magistrat der Stadt richtete hierauf unterm 1. April 1804 nachstehendes Schreiben an ihn, worin ihm die Verleihung des Ehrenbürgerrechts bekanntgegeben wurde:

„Wir Bürgermeister und Rath der kaiserlichen, königlichen Haupt- und Residenzstadt Wien machen hiermit jedermann kund und zu wissen: Der wohledelgeborne Herr Joseph Haydn, Doktor der Tonkunst, Kapellmeister Sr. Durchlaucht des Herrn Fürsten von Esterházy, des französischen Nationalinstitutes der Wissenschaft und Künste, wie auch der königlich-schwedischen und der hiesigen musikalischen Akademie Mitglied, habe auf Ansuchen der Wirthschaftskommission des hiesigen Bürgerspitals, die verarmten Bürger und Bürgerinnen zu St. Marx mittels öffentlich abzuhaltender Cantaten durch die dabei einfließende Beiträge zu unterstützen, mit menschenfreundlicher Bereitwilligkeit nicht nur zu drei verschiedenen Malen die Direkzion über die Ausführung seiner eigenen rühmlich bekannten musikalischen Kompositionen übernommen, durch seine Gegenwart den Zufluß der Theilnehmer vermehrt, und dadurch die beabsichtigte Wohltat vergrößert, sondern auch seine mit vieler Anstrengung verbundene Bemühung jederzeit bereitwillig und unentgeltlich geleistet.

Um für dieses ausgezeichnete und edle Benehmen, durch welches die Veranlassung gegeben wurde, den von Alter, Armuth und Gebrechlichkeit gebeugten Hospitals-Bürgern eine beträchtliche Zeitfrist hindurch Erquickung und Linderung ihres Schicksals zu verschaffen, und für die übrigen Verdienste, welche sich derselbe durch sein ausgezeichnetes Kunsttalent in Rücksicht der ästhetischen Geschmacksbildung eines großen Theils der hiesigen Bürgerschaft erworben hat, wofür demselben bereits im Auslande die verdienten Beweise der Achtung und des Dankes durch ehrenvolle Auszeichnungen zu Theil geworden sind, irgend ein Merkmal der Erkenntlichkeit aufzustellen und auf unsere Nachkommenschaft zu bringen, haben wir Bürgermeister und Rath einmüthig und einstimmig beschlossen, dem genannten Herrn Joseph Haydn, Doktor der Tonkunst etc. auf das Ansuchen der Wirthschafts-Kommission des

hiesigen Bürgerspitals das Ehrenbürgerrecht dieser kais. königl. Haupt- und Residenzstadt hiermit zu ertheilen, denselben der Rechte eines Bürgers der Stadt Wien zu versichern, und dessen Namen dem bürgerlichen Katastro einzuverleiben.

Zur Urkund und Bekräftigung dessen haben wir gegenwärtiges Diplom ausgefertiget, gehörig unterzeichnet und mit unserem anhändigen Geheimsiegel versehen.

So geschehen Wien den 1. April 1804.

Joseph Georg Hörl,
k. k. Hofrath und Bürgermeister.
Stephan Edler von Wohlleben,
k. k. wie auch Magistratsrath und Stadtoberkämmerer."

Haydns Antwort hierauf lautete:

„Als ich bemüht war, zur Erquickung der alten verarmten Bürger und Bürgerinnen durch meine Kenntnisse in der Tonkunst beizutragen, schätzte ich mich glücklich, eine meiner angenehmsten Pflichten erfüllt zu haben, und konnte mir nicht schmeicheln daß ein Wohlöblicher Magistrat der k. k. Haupt- und Residenzstadt meine geringe Bemühung seiner Aufmerksamkeit auf eine so ausgezeichnete Art würdigen werde.

Nicht sowohl das Geschenk Wohlgeborne, Hochzuverehrende Herren, so ich alle Tage, welche mir die Vorsicht noch beschieden hat, als ein Denkmahl Ihrer Gewogenheit tief verehren werde, als noch weit mehr Ihre gütige Zuschrift, die ganz der Abdruck Ihrer edlen Gesinnungen ist, läßt mein gerührtes Herz in der Ungewißheit, ob ich mehr Ihr gütiges Benehmen gegen mich, oder die menschenfreundliche Sorgfalt, welche Sie gegen verarmte Bürger tragen, bewundern soll. Indem ich hier für beides mein innigstes Dankgefühl in meinem und im Namen der verarmten Bürger feierlich erkläre, erlauben Sie mir verehrungswürdigste Herren, den warmen Wunsch anzuschließen, daß die Vorsicht einen so menschenfreundlichen Magistrat zum Wohle dieser Kaiserstadt noch lange erhalten möge.

Ich verharre etc."

In regeren, wenn auch nur brieflichen, Verkehr tritt Haydn zu dieſer Zeit mit Zelter. Die Mittelsperſon war „eine gebildete und geiſtreiche Muſikfreundin“, Mad. Sarah Levi geb. Itzig aus Berlin, die durch Grieſinger einmal bei Haydn eingeführt worden war. Sie bat Haydn, „einige Fugen für die Singſchule des H. Zelter zu componiren, ohne alle Inſtrumentalmuſik. Zelter bietet für jede 10 Friedr.d'or u. Freyheit mit dem Manuſcript zu ſchalten u. zu walten“. Dieſe Aufforderung überbrachte Grieſinger, wie er am 25. Januar 1804 ſchreibt, Haydn. „Er entſchuldigte ſich aber, daß er wegen ſeiner ſo unbeſtändigen und ſchwankenden Geſundheit alle ſolche Anträge ablehnen müſſe.“

An Zelter ſelbſt richtete er folgendes Schreiben[1]:

[25. Februar 1804.]

„Verehrungswürdigſter Freund!

Meine außerordentliche Schwäche erlaubt mir nicht mehr als etwelche Worte, aber Worte von Herzen an Sie zu ſchreiben. Sie ſind ein ſeltenes Beiſpiel der Dankbarkeit, dieſes beweiſt die ſchöne Biographie Ihres Lehrmeiſters Faſchen. Sie ſind ein tief eingehender Mann der Tonkunſt, dies beweiſt die wahre Zergliederung meines Chaos[2], den Sie würden und hätten dasſelbe eben ſo gemacht wie Haydn. Ich danke Ihnen vielmal dafür, noch

[1] Das Konzept des obigen Briefes in der Wiener Nationalbibliothek enthält noch den Anfang eines Briefentwurfes: „Wienn, den 25ten Februarÿ 1804. Hochzuverehrende Frau! Es gab eine Zeit . . .“ Weiter auf der Rückſeite den Entwurf eines Schreibens an den Fürſten Eſterhazy, worin ein Bittgeſuch des Tenoriſten Joſeph Richter befürwortet wird. Endlich den nachſtehenden ſicherlich an Thomſon in Edinburgh gerichteten Brief:

»Stimatissimo Amico mio

Vi mando finalmente tutto il resto delle Ariette Scozzese le quale mi costavano molta pena, poiche son stato alcun tempo assai male mà con tutto cio spero, che darenno alcun piacere, benche è difficile che un uomo di settanta tre anni più contentare il mondo. Sia come si sia, io ho fatto tutto il mio possibile per non disgustarvi caro amico. Fra poco io vi mandarò il mio brutto ritratto in due maniere semplici per la vostra cara e bella figlia, alla quale io fo baciare le mani. Iddio vi conservi tutti, io vi amo e stimo senza aver l'onore di conoscervi, valete mi bene; sono carissimo amico
vostro e sinceriss^mo
amico e
Servitore Gius. H.«

[2] Bezieht ſich auf die Rezenſion der Schöpfung in der Leipziger A. M. Z. 1802, S. 390 f.

mehr aber werden Sie von der Nachwelt Dank erhalten, daß Sie sich bemühen die schon halb verlohrne Singkunst durch Ihre Tonkunst-Anstalten wieder empor zu heben. Gott erhalte Sie noch viele Jahre.

Ich bin mit vorzüglichster Hochachtung
Ihr ergebenster

Auch für die überschickten Portraits bin ich sehr verbunden, außer einem kleinen Fehler statt 1733. N.B. ich wurde im Jahre 1732 gebohren, also um ein Jahr älter, ziemlich ähnlich.

Noch etwas. Ich wünschte, daß sich mein lieber Zelter die Mühe gebe, das Abendlied von meinem Singquartett Herr, der du mir das Leben etc. für seinen ganzen Chor abwechselnd theils mit vier Solostimmen und theils wieder mit halbem oder ganzem Chor zu arrangiren. N.B. da müßte aber durchaus das Pianoforte so wie ich es setzte, dazu accompagniren."

Zelter beeilte sich, dem verehrten Meister seine Verehrung schriftlich auszudrücken, er schrieb an Haydn:

„Berlin, den 16. März 1804.

Ich kann Ihnen, verehrter Meister, mit keinen Worten die Freude ausdrücken, welche mir Ihr wohlmeynender Brief vom 25. Februar gemacht hat; den ich als eine Reliquie, als einen Adelsbrief meinen eilf Kindern hinterlassen werde. Ich weiß, daß ich ein solches Lob mehr Ihrer Güte und Liebe, als meinem Verdienste zuschreiben muß; aber Ihr Lob ist so süß, daß ich es auch in vollem Ernste zu verdienen mich eifrig bestreben werde.

Sie mögen es wissen, daß die Beurtheilung ihres Meisterwerkes von mir ist, und daß ich Sie sehr lange vorher innigst verehrt habe; aber so, wie Sie, großer Meister, hätte ich es nie gemacht, und werde es niemahls können. Ihr Geist ist in das Heiligthum göttlicher Weisheit eingedrungen; Sie haben das Feuer vom Himmel geholt, womit sie irdische Herzen erwärmen und erleuchten und zu dem Unendlichen leiten. Das Beste, was wir Andern können, besteht bloß darin: mit Dank und Freude Gott zu verehren, der Sie gesandt, damit wir die Wunder erkennen, die er durch Sie in der Kunst geoffenbaret hat.

Was ich für meine Singakademie (die jetzt aus zweyhundert klingenden Stimmen besteht, von welchen 160 als thätig und nützlich anzusehen sind) von Ihnen, theurer Mann, zu erhalten

wünschte, nämlich eine geistliche Musik von Ihrer Arbeit, habe ich allerdings schon sehr lange gewünscht; aber es haben 15 Jahre dazu gehört, die Kasse des Instituts in einen Zustand zu versetzen, eine Ausgabe für ein solches Meisterwerk bestreiten zu können. Ich fühle nur zu sehr, wie geringe der Preis ist, für ein Werk von Ihnen, das mit keinem Gelde bezahlt werden kann, und habe dabey allerdings mehr auf Ihre Liebe zur Kunst und die Ehre Gottes, als auf unser geringes Geld gerechnet. Ich bitte Sie demnach, wenn es Ihr körperlicher Zustand erlaubt, sich dieser Arbeit zu unterziehen, damit auch Ihr großer Name zur Ehre Gottes und der Kunst in unserm Kreis erschalle, der den ausschließlichen Zweck hat, die jetzt so sehr vernachlässigte Kirchen- und heilige Musik wieder zu erwecken und zu erhalten.

Um nur etwas von Ihrer Arbeit zu besitzen, hatte ich mir die Freyheit genommen, die beyden Geilertschen Lieder: ‚Herr, der du mir das Leben' und ‚Du bist's, dem Ruhm und Ehre gebühret' für unsern Chor zu arrangiren. Ihr Wunsch ist also schon seit länger als sieben Monathe erfüllt; ob ich es aber recht gemacht habe, werden Sie aus den beyliegenden Partituren ersehen; und ich bitte Sie herzlich, was Sie daran zu verbessern finden, mir mitzutheilen.

Daß ich Ihnen nur die Freude gewähren könnte, Ihre Chöre bey uns zu hören, und sich an der Ruhe, Andacht, Reinigkeit und Heiligkeit zu erbauen, womit Ihr schöner Chor ‚Du bist's dem usw.' hier gesungen wird! Die schönste und beste Jugend von Berlin steht hier mit Vätern und Müttern, wie in einem Himmel voller Engel, beysammen, feyert in Lob und Freude die Ehre des höchsten Gottes, und übet sich an den Werken der größten Kunstmeister, die die Welt gesehn hat. O kommen Sie zu uns, kommen Sie! Sie sollen wie ein Gott unter Menschen empfangen werden; wir wollen Ihnen eine Gloria etc. singen, daß Ihr graues ehrenvolles Haar sich erheben und zum Lorbeer werden soll, denn unser Meister Fasch hat uns gelehret, wie man Meister ehren soll.

Leben Sie wohl, geliebter, theurer Mann! Gott erhalte Sie noch lange, lange! Sie haben kein Werk hervorgebracht, woran man Ihr hohes Alter bemerket. Ihre Jahreszeiten sind ein Werk jugendlicher Kraft und alter Meisterschaft. Gott befohlen!

Ihr Zelter."

Im Jahre 1804 wurde Hummel durch Befürwortung Haydns bei der fürſtlichen Kapelle als Konzertmeiſter angeſtellt. Johann Nep. Hummel, der ſeine Laufbahn als Wunderkind begonnen, ſchreibt in ſeiner Biographie (datiert Weimar, 22. May 1826):

„Vom J. 1794 bis 1814 ſpielte ich in Wien nicht mehr öffentlich, da theils innere theils äußere Verhältniſſe im Wege ſtanden, anderſeits ich auch nach u. nach die Luſt verloren hatte; blos in den Zirkeln meiner Freunde u. Beſchützern der Kunſt phantaſierte ich zuweilen.

— — — J. Haydn ſchlug mich 1806 zum herzogl. würtembg. Direktor vor; da aber der Herzog nachmals ſeinen Sinn änderte (aus einem Grund der nur wenigen Perſonen bekannt iſt) und keinen Kapellmeiſter mehr von Wien engagieren wollte, ſo empfahl mich Haydn dem reg. Fürſten Eſterhazy, ſeinem Herrn, als Concertmeiſter, um ihn bei ſeinen herannahenden ſchwächlichen hohen Alter im Dienſte zu ſupliren, wo ich dann auch bis zur Auflöſung 1811 der beinahe aus 100 Perſonen beſtehenden Kapelle (zwiſchen Orcheſter, Sängern und Sängerinnen) verblieb."

So glatt und einfach, wie man nach dieſer lakoniſchen Mitteilung glauben könnte, hat ſich allerdings das Dienſtverhältnis Hummels in der Eſterhazyſchen Kapelle nicht abgeſpielt. Hummel war ein unruhiger Geiſt, etwas überheblich, mit noblen Paſſionen, dabei unpünktlich und unverläßlich; nach allem, was man hört, aber ein vielſeitig begabter Menſch von guten äußeren Formen, die ſehr für ihn einnahmen. Papa Haydn ſcheint Hummels Fehler überſehen oder nicht empfunden zu haben; er ſchätzte das Talent in Hummel und hielt ihm bei den verſchiedenen Affären, die es Hummels wegen gab, anſcheinend die Stange. Hummel wurde mit Wirkſamkeit vom 1. April 1804 als fürſtlich Eſterhazyſcher Konzertmeiſter und Komponiſt mit einem Gehalt von jährlich 1200 fl. und freiem Quartier in Eiſenſtadt angeſtellt. Sogleich entwickelte er eine ſehr lebhafte Tätigkeit, die ſich nicht auf das Künſtleriſche beſchränkt, ſondern ſich auch auf adminiſtrative Angelegenheiten ausdehnte. Er reicht dem Fürſten einen Vorſchlag ein, jene Sängerknaben der fürſtlichen Kapelle, die Talent zeigen, beſonders unterrichten zu laſſen und in Klavier, Violine oder Cello auszubilden, ein Vorſchlag, der vom Fürſten angenommen wird. Der Fürſt erſucht ihn, das Archiv in Eſterhaz zu ſichten, alles

Wertlose auszuscheiden und das übrige nach Eisenstadt zu senden. Einen Teil des von ihm als „wertlos" Erkannten soll sich dann Hummel selbst angeeignet haben, darunter auch verschiedene Abschriften Haydnscher Werke; diese Anschuldigung wird später bei den mehrfachen Ermahnungen und Entlassungen Hummels oft wiederholt. Vorläufig spielte er noch den Grandseigneur, ließ sich vom Fürsten ein Reitpferd bewilligen, setzte auch die Erlaubnis durch, das Pferd in der Wiener Hofstallung des Fürsten einzustellen, und war sehr freigebig, besonders wenn es aus des Fürsten Tasche ging. Ein Reskript aus dem Jahre 1804 weist Hummel 108 fl. 3 kr. an für die „Bewirthung des Tenorist Treitler, Schauspieler Jendl, Sängerin Lauscher . . . . . ." „Künftighin aber soll der Concertmeister Hummel vorläufig mit dem Wirth die Unköſten behandeln." Haydn gegenüber benahm er sich stets sehr respektvoll und ergeben. Zur Aufführung der „Schöpfung", die am 30. September 1804 in Eisenstadt stattfand, lud Hummel den Altmeister ein und ersuchte ihn, die Aufführung zu leiten. Haydn antwortete in einem sehr herzlichen Schreiben:

„Wienn, den 28ten Fbr. 804.

Bedaure von Herzen, daß ich das Vergnügen nicht haben kan, mein kleines Werk zum letztenmale zu dirigieren; indeſſen aber bin ich überzeugt, daß sich alle (keiner ausgenohmen) die Mühe geben werden Ihren alten Papa nach Kräften zu unterstützen, besonders da sie den verdienstvollen Hummel zum Anführer haben.

P.S. an alle mein Compliment.

Ihr aufrichtiger
Joseph Haydn."

Seinem väterlichen Freunde und Schützer Haydn widmet Hummel auch die Klaviersonate op. 15, die im Jahre 1805 erschien. Weniger beliebt wußte sich Hummel aber bei seinen Kollegen und Untergebenen zu machen. Insbesondere mit dem etwas schwerfälligen Johann Fuchs scheint es stets Reibereien gegeben zu haben, wie aus der nachfolgenden Eingabe an die fürstliche Kanzlei zu entnehmen ist:

„Noch im Monate August ließ ich Hummel Haydn um seine letzte Messe ersuchen, erhielt selbe aber nicht, weil Herr Haydn noch einige Singstimmen dazu doppelieren ließe, unter dieser Zeit aber kam der Konzertmeister Hummel nach Wien, nahm die Messe mit sich hierher und übergab mir selbe nicht, am

25. vorigen Monates befahl mir Sr. D. ausdrücklich die letzte Messe von Haydn zu machen, ich gieng daher gleich zum Herrn Hummel und begehrte die Messe, weil ich schon beiläufig wußte, daß er sie hatte, allein Herr Hummel läugnete es mir ab. — — — Endlich gestern am 11. d. M. erschien er mit dieser Messe und probierte sie, ohne mir nur das Mindeste wissen zu lassen, ich weiß auch gewiß, daß sich einige Musici bei dieser Probe über mich lustig machten, weil ohne meiner eine Messe probiert wurde, denn jeder weiß doch, daß Sr. D. mir die Direktion über die Kirchenmusikalien zugestanden habe. Hummel gibt dadurch Anlaß, daß die Musici am Ende ihre Schuldigkeit mir gegenüber nicht thun werden. — — —

Ich bitte daher E. Wohlgeboren, mir einmal eine Ruhe vor diesem Menschen zu verschaffen, denn ich bin das Necken wirklich satt — — — seine überflüssigen Neckereien sind mir wirklich ganz unerträglich.

Eisenstadt 12 Oct. 804. Johann Fuchs
Kapellmeister."

Außen steht die Erledigung: „Ist von Sr. Durchlaucht selbst am 13. Oct. beigelegt und der Concertmeister Hummel zurechtgewiesen worden."

Auch mit dem jungen Anton Polzelli, der seit 1803 als Geiger angestellt war, und den er anfangs — wahrscheinlich mit Rücksicht auf Haydn, der ja allgemein als Antonios Vater galt — unter seinen besonderen Schutz nahm, gab es 1807 eine ernste Auseinandersetzung. Polzelli hatte in Hummels Abwesenheit auf Wunsch des Fürsten die Funktionen als Orchesterdirektor ausgeübt. Als Hummel davon erfährt, schreibt er einen wütenden Brief an den jungen Polzelli, macht ihm Vorwürfe wegen seiner unbesonnenen Handlung und meint, er hätte doch mehr Rücksicht auf seinen Vorgesetzten nehmen sollen. Hummel schreibt, daß er Polzelli kraft seiner Gewalt vom Dienste suspendiere, und schließt: „Rechnen Sie in der Folge keineswegs mehr auf mein Vertrauen, dessen ich Sie unwerth achte." Hummel wird aber vom Fürsten in die Schranken gewiesen, und der Fürst erklärt in einem Erlaß an die Theater-Regie: „Die Suspension Hummels über den durch mich selbst substituierten Orchesterdirector Polzelli wird für null und nichtig erklärt, da er nicht den gehörigen Weg dazu eingeschlagen hat." Ein anderer Akt in Eisenstadt behandelt eine Beschwerde der Sängerin Josepha Schull über die „Verfolgung durch Concertmeister Hummel". Welcher Art die Verfolgung war, ist nicht ausgesprochen. Bei alledem war Hummel in seiner Dienstleistung so nachlässig, unbotmäßig und faul als nur möglich. Es sind Reskripte vorhanden, wonach Hummel ermahnt wird, sich nicht ohne vorher eingeholte Erlaubnis von den Proben zu ent-

ſernen, er möge wenigſtens zweimal wöchentlich Theaterproben halten, um die Leute nicht aus der Übung kommen zu laſſen, und daß „bei den Muſic-Productionen genauer und aufmerkſamer fürgegangen werde, jedes ſaumſelige Mitglied mit Ernſt zurechtgewieſen, nicht aber ungebührend beſchimpft würde“; weiter eine Zurechtweiſung: „da von der ſämtlichen Chor- und Kammermuſique alles, vom Herrn Kapellmeiſter Haydn angefangen in der beſtehenden Uniform erſcheint, ſo wollen Seine Durchlaucht auch den Herrn Concertmeiſter Hummel künftig im Dienſte in der beſtehenden Uniform ſehen“. Mit dem ihm anvertrauten Muſikalien-Archiv ſcheint Hummel beſonderen Mißbrauch getrieben zu haben, wie dies zahlreiche Erlaſſe des Fürſten beweiſen. Endlich riß dem Fürſten die Geduld. Als einmal eine unter Hummels Leitung ſtehende Aufführung, die vor Gäſten ſtattfand, höchſt mangelhaft ausfiel und den Eindruck vollſtändiger Unvorbereitetheit machte, er ſich außerdem bei den ihm gemachten Vorhalten reſpektswidrig benahm, wurde Hummel am Weihnachtsfeiertage 1808 kurzerhand entlaſſen. Auf inſtändiges Bitten Hummels, vielleicht auch auf Fürſprache Haydns, nahm der Fürſt die Entlaſſung wieder zurück und ſtellte ihn abermals an. Hummel ſcheint ſich dann längere Zeit brav gehalten zu haben, erhält ſogar im Oktober 1810 ebenſo wie Kapellmeiſter Fuchs „zur Belohnung für eifrige Dienſtleiſtung und Beweis meiner Zufriedenheit jeder 500 fl zu ihrem bisherigen Gehalt zugelegt“, aber lange dauerte dieſer friedliche Zuſtand nicht. Im Jahre 1811, als Hummel fühlte, daß die Glanzzeit der Kapelle vorüber ſei, ließ er ſeinen Dienſt wieder ganz im Stich, bis er vom Fürſten, der über die langen und unentſchuldigten Abſentierungen ſeines Konzertmeiſters, der „die meiſte Zeit mit Lectionen geben und eigenen Compoſitionen für die Theaters in Wien zubringt, und ſich den hieſigen Dienſten ganz entzieht“, erboſt iſt, am 18. Mai 1811 die Kündigung erhält, die diesmal eine unwiderrufliche war. Seine wiederholten Eingaben um Wiederaufnahme, dann um Entſchädigung für die gelieferten und dem fürſtlichen Archiv einverleibten Kompoſitionen blieben unbeantwortet. Unter anderem wurde ihm auch der Vorwurf gemacht, durch ſeine Schuld ſeien „die von dem verſtorbenen Dr. Haydn übernommenen, ihm anvertrauten Canons durch unerlaubte Verwahrloſung und verdächtiges Zulaſſen öffentlich

in Druck zum herrschaftlichen Schaden erschienen und unbekümmert von ihm ununtersucht gelassen worden".

Diese etwas eingehende Darlegung der Tätigkeit Hummels in Eisenstadt habe ich nur eingeschoben, um zu zeigen, wie sich die Verhältnisse in der fürstlichen Kapelle gestalteten, seit Haydn, der während seiner Aktivität gewiß kein strenges Regiment führte, aber durch seine verehrungswürdige Person die Disziplin aufrecht erhielt, sich nicht mehr als Leiter dieses Kunstkörpers betätigte und seine Stellung nur mehr dem Namen nach bekleidete.

Haydn war inzwischen weiter bestrebt, aus seinen älteren Kompositionen möglichst viel der Vergessenheit zu entreißen und noch gut zu verwerten. Clementi drang in Haydn, ihm etwas von seinen ungedruckten Klaviersachen zu überlassen. Haydn hatte einiges gefunden, trug es aber zuerst Breitkopf & Härtel für ihre Sammlung an. Es war nach Griesinger: „1. ein Andante und Finale fürs Clavier, welches Haydn für eine Dame in England sezte, die das Original behielt und dafür Haydn eine Abschrift von ihrer Hand zustellte" (erschien im Dezember 1804 als Klaviersonate op. 93). „2. eine Arie (Adagio) auf ein Englisches Lied, worinn Mistreß Hunter (Tochter[1] des berühmten Wundarztes) von Haydn Abschied nimmt" (ist die Arie »*O tuneful voice*«). „3. ein gewisser Harrington, Dr. der Tonkunst in Bath, schickte Haydn ein von ihm in Musik gesezтes Lobgedicht zu, darauf antwortete Haydn mit den Worten: »*What Art expresses and what Science praises, Haydn the Theme of both to Heaven raises*« welche zuerst einstimmig als Adagio, dann mit einem Tutti, einer kleinen Variation und wieder einstimmig gesezt sind." (Nr. 2 und 3 erschienen im April 1806 mit einer deutschen Übersetzung.)

Haydn verlangte für die drei Stücke 25 Dukaten. Als Griesinger den Preis etwas hoch findet, sagt Haydn: „Es ist das Mark aus meinen Knochen; jetzt wäre ich um den zehnfachen Preis nicht imstande, etwas Ähnliches zu machen." Der geschäftstüchtige Meister gab dann als Zugabe noch das schon früher erwähnte Orgelkonzert aus dem Jahre 1756, das ebenso wie ein aus demselben Jahre stammendes »Salve regina« bisher noch unveröffentlicht ist.

[1] Soll wohl heißen: Gattin.

Nebenher arrangierte Haydn noch immer Schottische Lieder für Thomson. In dem oben (S. 226) mitgeteilten Briefe spricht er sich auch schon resigniert über seine mangelnde Schaffenskraft aus, versäumt aber nicht, den Brief, in welchem er die Zusendung seines Porträts in zwei Ausführungen für die Tochter Thomsons verspricht, in eine galante Wendung ausklingen zu lassen.

In diesem Jahre sandte ihm einer seiner englischen Verehrer, ein gewisser William Gardiner aus Leicester, ein ganz eigenartiges Geschenk[1]. Es war ein halbes Dutzend Baumwollstrümpfe, hergestellt in der Fabrik Gardiners; in jedes Paar war ein Thema einer Haydnschen Komposition eingewoben. Wir finden nur fünf dieser Themen angegeben und zwar: »My mother bids me bind my hair« (Engl. Lied); das Baßsolo vom Leviathan („Schöpfung"): das Andante aus der Paukenschlag-Sinfonie; „Es ist vollbracht" („Sieben Worte") und „Gott erhalte". Die Sendung scheint allerdings Haydn nicht erreicht zu haben, denn er hat deren Empfang nie bestätigt und nie ihrer Erwähnung getan.

Haydns Gebrechlichkeit machte es ihm unmöglich, in diesem Sommer nach Eisenstadt zu fahren. Ebenso wie er der Aufführung seiner „Schöpfung" im September nicht beiwohnen konnte, war er auch nicht Zeuge der großen Festlichkeiten, die der Fürst Esterhazy im September zur Feier der Erhebung des Kaisers Franz zum erblichen Kaiser von Österreich in Eisenstadt veranstaltete. Haydn war auch in Wien durch Schwäche und Alter so heruntergebracht, daß er zu keiner Arbeit mehr rechte Kraft fand. „Nur ein Quartett, wovon schon zwei Stücke beendigt sind, ist das Schoßkind, welches er jetzt noch pflegt und dem er wiewohl mit Mühe manchmal eine Viertelstunde widmet", schreibt Griesinger. Neben diesem Quartett, das sein Schwanengesang werden sollte, waren es nur noch die Bearbeitungen schottischer Lieder und die Fertigstellung seines Kataloges, denen er sich zu widmen die Kraft fand.

Zu Ende des Jahres 1804 kam Friedrich August Kanne aus Delitzsch nach Wien und wurde durch Griesinger bei Haydn eingeführt. „Er scheint keine geringe Meinung von sich zu haben und nicht zu zweifeln, daß er hier sein Glück machen werde", berichtet Griesinger. Leider erfüllten sich Kannes Hoffnungen nicht; eine Sinfonie seiner Komposition, die zu Beginn des nächsten Jahres

[1] Vgl. Musical Times 1909, p. 774 f.

bei Würth[1] aufgeführt wurde, fiel jämmerlich durch, nicht viel beſſer erging es einer Oper „Orpheus", die er 1807 aufführen ließ.

Zu Anfang des Jahres 1805 hatte ſich das Gerücht verbreitet, Haydn ſei geſtorben. Nicht bloß im Auslande, namentlich in Paris und London, wurde dieſe Nachricht kolportiert, ſondern merkwürdigerweiſe auch in Wien, wo man ſich jedoch bald von ihrer Unrichtigkeit überzeugen konnte. In Paris aber wollte man das Andenken des vermeintlich Verſtorbenen in würdiger Weiſe feiern. Man führte Mozarts Requiem auf, und Cherubini beeilte ſich, eine Trauerkantate auf Haydns Tod zu ſchreiben. Die Concerts de la loge Olympique[2] (ehemals »Concerts de la rue Clery«) hatten das Eröffnungskonzert in ihrem neuen Heim am 6. Februar dem Andenken Haydns widmen wollen. Es ſollte eine Trauerode (wahrſcheinlich die Cherubinis) aufgeführt werden, und Kreutzer hatte ein Violinkonzert fabriziert, deſſen Themen alle aus Haydns Werken ſtammten. Da kam — kurz vor dem Konzerttage — die Nachricht, daß Haydn lebe, und nun mußten andere Stücke gewählt werden; nur Kreutzer ſpielte ſein Konzert. Auch in England war die Todesnachricht verbreitet und geglaubt worden. The Gentleman's Magazine, January 1805, bringt in der Rubrik »Deaths« die Notiz: »At Vienna in his 97th year(!) the celebrated musical composer Haydn.« Im Februarheft kommt dann der Widerruf: »The celebrated musician Haydn (says a letter from Vienna dated Jan. 26) for whom a funeral service has been performed in France is still living, and as hearty and well as a man of 75 can be expected to be.«

Thomſon, der Verleger der ſchottiſchen Lieder, beeilte ſich, an das Bankhaus Fries & Co. durch deſſen Vermittlung die Korreſpondenz und geſchäftliche Abwicklung zwiſchen Edinbourgh und Wien erfolgte, einen Kondolenzbrief zu ſchicken. Fries & Co. verſtändigten Thomſon von der Unrichtigkeit der Todesnachricht und legten einen von Haydn diktierten Brief in franzöſiſcher Sprache, außerdem ein Notenblatt bei, auf welches Haydn ſeinen Namen und das Datum eigenhändig geſchrieben hatte, »pour mieux prouver, qu'il est encore de ce bas monde«.

[1] Würth, halb Liebhaber, halb Unternehmer, veranſtaltete mehrmals im Jahre Orcheſterkonzerte unter der Leitung Clements.

[2] Vgl. Berl. Muſ. Zeit. 1805, Nr. 29, S. 115 f.

Haydn ſelbſt ſoll die Nachricht ſehr heiter aufgenommen haben, über das in Paris abgehaltene Traueramt äußerte er: „Die guten Herren! Ich bin ihnen recht zu Dank verpflichtet für die ungeahnte Ehre. Wenn ich nur die Feier gewußt hätte, ich wäre ſelbſt dahin gereiſt, um die Meſſe in eigener Perſon zu dirigieren!“ Grieſinger dementiert bei Breitkopf & Härtel auf das energiſchſte die Todesnachricht, teilt mit, daß ſich Haydn zwar ſehr ſchonen, alle Anſtrengung ſowie kalte und feuchte Luft meiden müſſe, aber ganz munter und aufgeräumt ſei und hoffe, wenn es ſo fortgehe, im Frühjahr wieder Kräfte zum Komponieren zu haben. „Jetzt giebt er ſich nur mit ſchottiſchen Liedern von Zeit zu Zeit ab.“

Dieſe Hoffnung, wieder Kraft zum Komponieren zu bekommen, ſteigert ſich, als der Graf Fries ihm die Anfrage aus Paris überſchickt, ob nicht für 300 bis 400 Dukaten eine Sinfonie von Haydn im Manuſkript zu erhalten wäre. „Ein ſolches Gebot“, ſagte er, „wäre wohl im ſtande, ſeinen alten Kopf zu wecken; ſolange er ſich aber noch ſchwach fühle, könne er nichts verſprechen. Er wolle abwarten, ob ihn die gute Jahreszeit und der Gebrauch der Bäder in Begeiſterung verſetzen“ (Grieſinger). Aus dieſen Äußerungen wie aus ähnlichen ließe ſich immer wieder auf Geldgier und Habſucht ſchließen. Es iſt aber ganz gewiß, daß das Geld an und für ſich Haydn, der in behaglichen, auskömmlichen Verhältniſſen lebte, nicht gereizt hat. Es war nur die Eitelkeit des Künſtlers (verſchärft durch die des Greiſes), der ſein Schaffen immer anerkannt und belohnt ſehen will, ſei es durch äußere Ehren, ſei es durch Geld und Gut. Deswegen dürfte ihn der Brief, den ihm die ruſſiſche Kaiſerin-Witwe für die Überſendung der mehrſtimmigen Geſänge ſchickte, und dem ein koſtbarer Ring beigelegt war, gewiß doppelte Freude gemacht haben, umſomehr, als er durch Gunſtbeweiſe welcher Art immer ſeitens des öſterreichiſchen Hofes nicht verwöhnt war. Der Brief lautete:

„Herr Kapellmeiſter Haydn:

Der Brief und die Kompoſition, die ihr Schüler Neukomm Mir von Ihnen überbracht hat, haben Mir viele Freude gemacht und Ich habe Mich mit Vergnügen dabey erinnert, ſie in Wien perſönlich gekannt zu haben[1]. Dieſes ſowohl als das Lob, welches ſie dem Überbringer ertheilten, bewogen Mich, ihm ſogleich vor Mir ſpielen zu laſſen, und Ich habe ſeinen Lehrer in ihm nicht verkennen können. Ich danke ihnen recht ſehr für die überſchickten ſchönen

[1] Vgl. Bd. II, S. 1883.

Geſänge, und wünſche vom ganzen Herzen, daß ſie bey fortdauernder Geſundheit, noch lange von allen Muſikfreunden durch ihr ausgezeichnetes Talent und ihre Meiſterſtücke die Bewunderung einärndten, die ihnen ſo rechtmäßig zu theil wird. Ich hoffe, daß das muſikaliſche Publikum bald wieder mit einem ſchönen Werke von ihnen erfreut wird und bitte ſie, beifolgendes Andenken als einen Beweis des aufrichtigen Wohlwollens anzuſehen, mit welchem ich ſtets bin

ihre wohlaffectionierte
Maria."

St. Petersburg,
den 15. Februar 1805.

Auch eine andere Huldigung, die er damals erfuhr, dürfte ſeinem Herzen wohlgetan haben, wenngleich ſie nur ideeller Art war. Sein Geburtstag (31. März) ſollte in dieſem Jahre durch eine ganz eigenartige Veranſtaltung gefeiert werden. Mozarts dreizehnjähriger Sohn Wolfgang, der bei Neukomm und Andreas Streicher Unterricht im Klavierſpiel, bei Albrechtsberger Kompoſitions-Unterricht genoſſen hatte, ſollte nach dem Plan ſeiner Mutter bei dieſer Gelegenheit durch Haydn dem Publikum vorgeführt werden und ſich hierbei als ſchaffender wie als ausübender Künſtler zeigen. Die muſikaliſche Akademie, deren Schauplatz das Theater a. d. Wien war, mußte auf den 8. April verſchoben werden. Der Theaterzettel kündigte die Abſicht des jungen Wolfgang, den Ehrentag des greiſen Meiſters, des Freundes ſeines Vaters, zu feiern, folgendermaßen an: „Er verſuchte zu dieſem Ende ſeine Kräfte an der Compoſition einer Cantate auf den 73. Geburtstag des Herrn Kapellmeiſters Joſef Haydn, überzeugt, daß er ſeine Laufbahn nicht würdiger als mit der einem ſo großen Muſiker gebührenden Huldigung eröffnen könnte." Griesinger berichtet hierüber am 16. März 1805 nach Leipzig: „Am 8ten April wird der junge Mozart zum erſtenmale in einem öffentlichen Concerte auftreten. Er hat eine Cantate componiert auf J. Haydn's Geburtstag, die (unter uns geſagt) den erſten Chor ausgenommen, von mir iſt. Streicher verſichert mich, daß eine Arie, die darin vorkommt, ſelbſt ſeinem Vater keine Schande machen würde. Haydn war zu Thränen gerührt, als wir ihm das Projekt mittheilten. Um den Eintritt des hoffnungsvollen Jünglings feyerlicher zu machen, wird ſein Oncle, der Schauſpieler Lang, eine kleine Anrede ans Publicum halten, und unſerem Plane nach hätte ihn Haydn an der Hand dem Publicum vorſtellen ſollen. Der Enthuſiasmus über eine ſolche Scene würde unbeſchreiblich geweſen ſeyn: leider wird

man ſie aber nicht ausführen können, weil zu befürchten iſt, daß Haydn dadurch allzuſehr erſchüttert würde."

Statt Haydn erboten ſich ſowohl der Hofſchauſpieler Lang, das jungen Mozarts Onkel, als auch Schikaneder, ihn auf das Podium zu führen. Um keinen von beiden zu verletzen, führte ihn die Mutter ſelbſt nach Schluß der G-moll-Sinfonie des Vaters vor, vom vollen Theater mit aufmunterndem Beifall empfangen. Der Sohn ſpielte ſeines Vaters Klavierkonzert in C-dur, worauf dann die erwähnte Kantate, deren Text von Grieſinger herrührte, für drei Soloſtimmen, Chor und Orcheſter folgte. In der zweiten Abteilung kamen Stücke aus Vater Mozarts „Idomeneo" zur Aufführung: Ouvertüre, Chor, »Placido è il mar«, Arie »Se il padre perdei«, Marſch, Quartett »Andro ramingo« und Chor »Corriamo, fuggiamo«. Zum Schluß ſpielte der kleine Mozart Variationen über das Menuett aus „Don Juan". „Unſer kleiner Wolfgang erregte bei ſeinem Erſcheinen allgemeinen Enthuſiasmus, welcher ſich im Verlaufe des Koncertes zu wahrem Jubel ſteigerte; mehrere Male mußte er vor dem überaus zahlreich verſammelten Publikum erſcheinen [damals noch eine Seltenheit], und der Ertrag dieſes Konzertes belief ſich auf 1700 fl, eine — für jene Zeit — unerhörte Summe", ſchreibt nach Mitteilungen von Zeitgenoſſen die Allg. W. M. Ztg. 1844 Nr. 111. Eine Notiz in Reichardts Berliner Muſikzeitung aus dem Jahre 1805 berichtet: „Er ſpielte für ſein Alter ſehr artig; auch ſeine Cantate gefiel. Man kann von ihm Vieles erwarten, wenn ihn nicht zu frühes und häufiges Lob verdirbt." Roſenbaum ſchreibt in ſein Tagebuch: „Montag 8. April abends. Wiedner Theater. Des jungen Mozart Academie — Cantate von ihm am 73. Geburtstag des J. Haydn. Ich fühlte beim 2ten Teil Langeweile. Das Concert von dem lieben munteren Jungen geſpielt und die Cantate unterhielten mich."

Neben ſolchen feſtlichen Ereigniſſen waren es auswärtige Beſuche, die unſerem alten, ſtets kränkelnden Papa viel Freude machten, Beſuche von Künſtlern oder ſonſtigen Fremden von Diſtinktion, die Wien nicht verlaſſen wollten, ohne dem Meiſter ihre Reverenz erwieſen zu haben. Wie er dieſe Fremden ſolenn und feierlich empfing, haben Tomaſchek (ſiehe ſpäter S. 260) und andere ſehr anſchaulich geſchildert. Wenn die einzelnen Beſuche

in ihren Aufzeichnungen auch nichts Neues über das Charakterbild und die künſtleriſche Tätigkeit Haydns zu ſagen wiſſen, ſo bieten ſie doch einen Überblick über die äußeren Lebensumſtände des Meiſters in ſeinen letzten Jahren und verdienen von dieſem Standpunkte aus Beachtung. Einer der erſten Beſuche in dieſem Jahre war der der Pianiſtin Mme Marie Bigot geb. Kiene aus Colmar. Ihr Mann, den ſie erſt im vorhergehenden Jahre geheiratet hatte, führte ſie nach Wien, wo ſie viel Verbindungen anknüpfte und außer mit Haydn auch mit Beethoven und Salieri in Verbindung trat. Als ſie das erſtemal zu Haydn kam und ihm eines ſeiner Werke vorſpielte, war er von ihrem Spiel ſo entzückt, daß er ſie in ſeine Arme ſchloß und ausrief: „Mein liebes Kind, das iſt nicht meine Kompoſition; das haben Sie komponirt, nicht bloß geſpielt!“; und auf den Umſchlag des Stückes ſchrieb er: Am 20. Februar 1805 iſt Joſeph Haydn glücklich geweſen.“ Herr und Frau Bigot ſpielten dann im Kunſtleben Wiens noch eine ziemliche Rolle. Beethoven ſchenkte ihr das Autograph der „Sonata appaſſionata“, und ihr Mann wurde 1808 Bibliothekar des Grafen Raſumowsky.

Ein anderer Künſtlerbeſuch in dieſem Jahre war der des Violinvirtuoſen Pierre Baillot, der auf der Reiſe nach Rußland ſich in Wien einige Zeit aufhielt und ſich durch Reicha, der gerade zu dieſer Zeit gleichfalls in Wien anweſend war, bei Haydn und Beethoven einführen ließ. Baillot war, als er zu Haydn kam, von dem Anblick des würdigen Greiſes ſo ergriffen, daß er ihm die Hand küſſen wollte; Haydn öffnete aber ſeine Arme, in welche ſich der Beſucher mit ſolcher Heftigkeit ſtürzte, daß er dem alten Papa beinahe um die letzten zwei Zähne, die ihm noch geblieben waren, gebracht hätte. Beim zweiten Beſuch, den Baillot allein bei Haydn machte, und bei welchem ſie ſich in italieniſcher Sprache unterhielten, war es, als Haydn beim Bilde ſeiner Frau ſagte: „Das iſt meine Frau, ſie hat mich oft wütend gemacht.“ Am 15. April empfing Haydn zum erſten Male den Beſuch des Landſchaftsmalers Albert Chriſtoph Dies (geb. 1755 zu Hannover, geſt. 1822 in Wien), den Anton Graſſi, der ſchon erwähnte Bildhauer und Modellmeiſter der kaiſerl. Porzellanfabrik, bei ihm einführte. Dies, von dem Goethe im Tagebuch ſeiner zweiten italieniſchen Reiſe erzählt, er ſei ein geſchickter Künſtler, dem er eine ſelbſt erfundene

und gezeichnete Landschaft zum Koloriren gegeben habe, war ein findiger Kopf, der gleich bei seinem ersten Besuch die Idee gefaßt hatte, alles Wissenswerte aus Haydn über sein Leben herauszuholen, es niederzuschreiben und zu veröffentlichen. Haydn verhielt sich zwar, als Dies ihm seinen Wunsch vortrug, zuerst widerstrebend, gab dann aber, halb unbewußt, nach, und wir verdanken den 30 Besuchen, die Dies bei Haydn vom 15. April 1805 bis 8. August 1808 machte, die Kenntnis mancher hübschen Episode aus des Meisters Leben. Vieles in diesen Aufzeichnungen stimmt nicht ganz mit der Wahrheit überein, woran teils das schwankende Erinnerungsvermögen Haydns, teils die Änderungen, die Dies an den Mitteilungen Haydns gemacht hat, die Schuld tragen. Griesinger meldet beispielsweise nach dem Tode Haydns an Breitkopf & Härtel, daß die Biographie von Dies, die dem Fürsten Esterhazy dediziert wurde, diesen unverdienterweise in einem schönen Licht erscheinen lasse. Im allgemeinen sind die Aufzeichnungen Griesingers, von deren Vorhandensein Dies angeblich erst später erfuhr, viel genauer und verläßlicher, aber auch trockener, während Dies amüsant und anschaulich zu schildern versteht. Das äußere Bild des Meisters, sein Tun und Lassen, seine Lebensgewohnheiten, seine Umgebung und sein Wesen treten aus den Seiten des Dieschen Büchleins recht hübsch [illegible]or.

Auch Pleyel, der ehemalige Schüler Haydns und sein Rivale in London, der eben den Übergang zum Musikverleger erfolgreich vollzogen hatte, kam im Frühjahr des Jahres 1805 mit seinem Sohne nach Wien und machte Haydn seine Aufwartung. Camille Pleyel, der Sohn von Ignaz, berichtet über ihren Besuch bei Haydn an seine Familie in einem Briefe vom 27. Prairial XIII (16. Juni 1805)[1]. Er findet ihn alt und schwach, „ein Siebziger, aussehend, als ob er mehr als 80 Jahre wäre und stets mit dem Rosenkranz in der Hand betend". Er findet das Haus sehr hübsch und nett eingerichtet und hat den Eindruck, daß Haydn selten Besuche bei sich sehe.

Zwischendurch ereigneten sich einige Todesfälle in seinem engeren und weiteren Kreise, die ihn gewiß stark erschüttert haben, so vor allem der Tod seines Bruders Johann, des jüngsten unter den

[1] Mitgeteilt im Réveneteel von Oskar Comettant, vgl. auch the Monthly Musical Record 1. Sept. 1905.

drei Brüdern, der in den ersten Maitagen starb. Pohl, bei dem (Bd. 1, S. 245) alles Wissenswerte über Johann Haydn zu finden ist, nennt im Stammbaum der Haydnschen Familie den 20. Mai als Todestag; richtig soll es heißen am 10., denn Rosenbaum macht am 13. Mai in sein Tagebuch die Eintragung: „Vor Tisch war die Csek [onics] bei uns und brachte Trauer Gedichte auf den Tod des vor einigen Tagen am 10. verstorbenen Johann Haydn." Die Fürstin Esterhazy und ihre Tochter übernahmen es, dem alten Meister, der sich selbst dem Tode so nahe glaubte, die traurige Nachricht zu überbringen, eine Rücksicht, die dem Zartgefühl der Fürstin alle Ehre macht und sich in das treffliche Charakterbild, das wir uns von ihr zu machen haben, wohl einfügt. Einige Tage vorher, am 8. Mai, war sein Freund Dr. Peter Edler von Genzinger gestorben, der seine Frau um 12 Jahre überlebt hatte. Wenige Tage darauf, am 30. Mai, verschied in Baden bei Wien sein lieber und vertrauter Freund Anton Stoll, Regenschori und Schullehrer, der Haydns Frau in ihren letzten Tagen ein Asyl bereitet und dem Meister diese Last abgenommen hatte. Man sieht, genügend Verluste für eine kleine Spanne Zeit! Dazu kamen noch die traurigen Ereignisse, die sich auf politischem und wirtschaftlichem Gebiet in Wien abspielten. Napoleon begann wieder einmal gegen Österreich und Wien vorzurücken, und die unangenehmen Begleiterscheinungen des Krieges machten sich allenthalben geltend. Die Teuerung und Lebensmittelnot in Wien wuchs von Tag zu Tag, Unruhen, Plünderungen von Lebensmittelläden waren nicht selten, das Geld wurde täglich weniger wert. Griesinger berichtet sorgenvoll an seinen Freund Härtel über diese Zustände, fügt aber folgende für uns so interessanten Sätze hinzu (21. Aug. 1805):

„Die Besuche bei Vater Haydn lasse ich mir aber nicht nehmen. Seine Hülle wird leider stets gebrechlicher, und jedes rauhe Lüftchen setzt ihm zu. Er hat selbst die Hoffnung, das angefangene Quartett beendigen zu können, aufgegeben. Mit dem Catalog alles dessen, was er sich erinnert vom 18ten bis zum 73ten Jahre componiert zu haben, ist Er aber jetzt fertig. Nur die Anfangsstücke machen ein Volumen von gegen 60 Blättern. Liegt Ihnen daran, dieses in seiner Art gewiß interessante Aktenstück zu besitzen, so schreiben Sie mir nur ein paar Sylben; Haydn hat mir noch

gestern versprochen, daß Er es für Sie abschreiben lassen würde. Unter seinen Musikalien liegt gewiß noch manches, das nicht gedruckt worden ist; ich forderte ihn dringend auf, mir etwas für Sie auszusuchen, aber da braucht es schon einen Entschluß, bis sich der gute Alte aus seinem Zimmer macht, die Treppe hinunter geht und in der etwas kühleren Atmosphäre einer Kammer in den Papieren herumwühlt. Ich muß suchen, seinen Bedienten dazu zu bewegen."

In diesem Jahre empfing Haydn noch einige sehr bemerkenswerte Besuche von Ausländern. Einer war der des Landrats Carl Bertuch, der seine Erlebnisse und Eindrücke in dem Buche „Bemerkungen auf einer Reise aus Thüringen nach Wien im Winter 1805 bis 1806" niedergelegt hat. In einer Aufzeichnung, datiert 26. Dezember 1805, läßt er sich folgendermaßen vernehmen: „Ich war mehrere Male bei dem würdigen Joseph Haydn — dem Guten Leg. R. Griesinger, welcher Freund von Haydn ist, verdanke ich die erste Bekanntschaft, welche für den Fremden schwer zu erhalten ist, da Vater Haydn die Bürde eines Alters von 73 Jahren außerordentlich fühlt und sehr hinfällig ist. Unvergeßlich ist mir der 13. Oct., wo ich das 1. Mal mit Griesinger und Medizinalrat Langermann aus Bayreuth, einem gebildeten Musikfreunde, zu Haydn fuhr. Der 13jährige Wolfgang Mozart war bei uns. Der Besuch des jungen Mozart, den er lange nicht gesehen hatte, machte dem würdigen Greis viel Vergnügen. Mit der Zärtlichkeit eines musikalischen Freundes sprach er mit Wolfgang über seine musikalische Bildung und rühmte das Andenken seines großen Vaters, den er, so oft er in Wien war, fast täglich sah und stets in vollkommener Harmonie mit ihm lebte. Wir brachen die Gespräche, so ungern es auch geschah, nach einer ½ Stunde schnell ab, da Haydn davon angegriffen wurde. Er entließ uns sehr freundlich und gab mir die angenehme Erlaubnis, ihn noch ferner besuchen zu dürfen, welche ich auch noch einigemale, aber immer nur auf kurze Zeit, benützte. Das letztere Mal, den 20. Dezember, traf ich Haydn ungewöhnlich heiter an. Er befand sich seit kurzer Zeit besser, der Kopf war ihm weniger eingenommen, sodaß er selbst wieder etwas Musikalisches unternahm. Der Zufall führte ihm nämlich eine seiner frühesten Arbeiten, eine kleine Messe (bloß für Singstimmen) in die Hände, die er 1742 noch als Chorknab

bei St. Stefan komponiert hatte. Diese Komposition gefiel ihm von neuem, und er setzt jetzt die Stimmen dazu, um in diesem frühesten und vielleicht letztem Produkte seines Genius, seinem Gönner, dem Fürsten Esterhazy, noch eine dankbare Huldigung zu bringen."

Am eindrucksvollsten von allen Besuchen, die Haydn in diesem Jahre empfing, war wohl der Cherubinis, der zu Beginn des Jahres so pietätvoll b[illegible] früh Totgesagten seine Verehrung bezeugen wollte und nun Gelegenheit hatte, dies persönlich dem noch am Leben Befindlichen gegenüber zu tun. Cherubini hatte erst in Paris, wohin er 1[illegible]6 kam, Haydns Musik, besonders seine Sinfonien kennen und lieben gelernt; war er doch von allen seinen Landsleuten derjenige, der in seiner Kunst den deutschen Musikern am nächsten stand. Seine Musik, die nicht in dem Fahrwasser der landläufigen, seichten italienischen Art segelte, war von den Italienern als zu gelehrt befunden worden, und auch in Paris hatte er starke Widerstände zu bekämpfen. Mit Napoleon verstand er sich ganz und gar nicht; Napoleon schwärmte von der Musik Paesiellos und fand die Musik Cherubinis zu lärmend, „besonders im Accompagnement". Cherubini nahm daher die Einladung des Barons Braun, des Pächters und Direktors der Wiener Hoftheater, nach Wien zu kommen, um dort ältere und neuere Opern seiner Komposition aufzuführen, gerne an. Ende Juni 1805 reiste er mit seiner Frau und seiner jüngsten Tochter über Berlin nach Wien, wo er in den ersten Augusttagen ankam. Sein erster Weg war zu Haydn, dem er das Diplom des Conservatoire zu Paris, womit Haydn als Mitglied aufgenommen wurde, und die dazu gehörige Medaille überbrachte. Die Urkunde hatte folgenden Wortlaut:

«Le Conservatoire de France à Haydn. Les Membres du conservatoire de France pénétrés des plus profonds sentimens d'Estime et de vénération pour le Immortel Auteur d'Haydn ont le plus vif désir d'inscrire le nom de cet artiste célèbre dans les fastes de l'établissement.

L'Empression de ce Vœu porté à l'Illustre Haydn par Cherubini ne peut être que bien accueilli; les membres du Conservatoire pleins de cette confiance chargent leur Collègue de remettre au Grand homme qu'ils considèrent comme l'un des Pères de l'art Musical l'Empreinte du monument que le conservatoire espère voir élever pour consacrer l'heureuse époque de la fondation de cet Etablissement.

Puisse ce légitime hommage d'Admiration pour l'un des plus grands génies qui ait illustré la République des Arts être agréé par Haydn, il

deviendra pour le Conservatoire de France un Trophée dont il s'honorera à jamais.

Au nom des Membres du Conservatoire de France

Méhul. Grasser. Cherubini. Sarrette.

Der Avers der Medaille zeigt Apollo, in der Rechten die Lyra, in der Linken einen Lorbeerkranz haltend, oben die Buchstaben R[epublique] F[rançaise] A[n] X; in der Umschrift: Conservatoire de Musique: unten: Époque de la Paix générale. Der Revers zeigt einen Lorbeerkranz, in welchem steht: Fondé en 1789, organisé par la Loi du 18. Term. an 5. — J. Haydn.

Das Verhältnis beider Tonmeister zueinander war gleich vom ersten Augenblick an das allerinnigste. Cherubini nennt Haydn sofort seinen Vater, worauf dieser erwiderte: „Ja, in Bezug auf das Alter, aber nicht, was die Musik anbetrifft." Zu Griesinger äußerte sich Haydn über den weltgewandten Italiener: „er ist ein hübsches Mandl, voll Art."

In der Folge kam Cherubini, der in Wien enthusiastisch aufgenommen wurde und den ganzen Sommer hindurch seine Werke aufführte, natürlich noch oft zu dem von ihm so verehrten Altmeister, dem seinen „Wasserträger" zu widmen er seinerzeit nicht gewagt hatte, „da er noch nichts geschrieben, das eines solchen Künstlers würdig sei". Inzwischen hatte die Kapitulation bei Ulm (17. Oktober 1805) den Franzosen den Weg nach Wien geöffnet. Am 13. November rückten sie durch die Mariahilfer Linie in Wien ein; der greise Vater Haydn mag wohl den Trommelwirbel und das klingende Spiel der einmarschierenden Truppen von seinem in der Nähe der Mariahilfer Linie gelegenen Hause aus gehört haben. Den Truppen folgte Napoleon, der seine Residenz in Schönbrunn aufschlug. Kaum hatte er von der Anwesenheit Cherubinis erfahren, ließ er ihn zu sich kommen und übertrug ihm, um ihn auszuzeichnen, die Leitung der Hofoperette in Schönbrunn. Aber Cherubini blieb kühl und reserviert, trotzdem Napoleon ihm künstlerisch nichts mehr verweigerte und ihn gut honorierte. Von Haydn hatte Napoleon während seiner bis zum 28. Dezember dauernden Anwesenheit in Wien keine Notiz genommen, wohl aber bereiten sich französische Offiziere, den berühmten Meister aufzusuchen. Unter ihnen, deren Namen Haydn in sein Fremdenbuch eintragen ließ, werden zwei bekannte französische Musiker: Morel und Scultz, genannt. Am

22. und 23. Dezember dirigierte Cherubini die Akademien der Tonkünstler-Sozietät im Burgtheater, bei welchen Fragmente aus seinen Opern »Anacreon« und »Medea« aufgeführt wurden. Am 24. Dezember wurde im Redoutensaal Haydns „Schöpfung" und am 25. Dezember die „Jahreszeiten" aufgeführt. Am 24. Dezember war gleichzeitig in Schönbrunn Konzert bei Napoleon, das Cherubini leitete. Am nächsten Tage kommt Salieri zu Rosenbaum und erzählt von der gestrigen Musik, daß sie Napoleon nicht gefallen habe: „er war sehr düster und wartete nicht einmal das Ende ab." Am 28. Dezember wurde der Friede zu Preßburg geschlossen, und am selben Tage verließ Napoleon Wien. Cherubini blieb aber noch mehr als zwei Monate in der ihm liebgewordenen Stadt, in der er am 25. Februar die Erstaufführung seiner für Wien und die Anna Milder geschriebenen Oper „Faniska" dirigierte. Am Tage vorher war er bei Haydn gewesen, der ihm die Handschrift der für London im Jahre 1795 geschriebenen Sinfonie in Es-dur schenkte, auf welcher er sich unterschrieb als »*Lo Padre del celebre Cherubini ai 24te di Feb 1806*«.

Kurze Zeit darauf, Mitte des Monates März 1806, verließ Cherubini Wien, hauptsächlich deshalb, weil das Wiener Klima seiner Frau, einer Pariserin, nicht zusagte. Haydn sah er beim Abschied zum letztenmal. Obgwar dem väterlichen Freunde noch drei Lebensjahre beschieden waren, gab es kein persönliches Wiedersehen mehr; aber in brieflichem Verkehr blieben sie bis zu Haydns Tode.

Von schöpferischer Tätigkeit ist um diese Zeit natürlich kaum mehr zu sprechen, wenn man von ein paar Bearbeitungen schottischer (d. h. damals waren es wallisischer) Lieder und der mühselig fortschreitenden Arbeit am letzten Streichquartett absieht. Dagegen kramt Haydn noch immer in seinen früheren Arbeiten und sucht so viel als möglich davon zu Gelde zu machen. Für Entschuldigung für seinen geschäftlichen Eifer hat er gleich bei der Hand: „seine Krankheiten kosten ihn so viel, es sey alles jetzt so theuer" u. dgl. mehr. Ein kleines Billett an Artaria, datiert 17. August (1806), spricht von 12 Menuetten, für welche das Honorar scherzhaft als Geschenk angesprochen wird: »*Stimatissimo Signor Artaria. Spero che per quanti dodici pezzi di Musica il vecchio Haydn avrà meritato un piccolo regalo.*« Es ist angenehmer, daß es sich um ältere Kompositionen, viel-

leicht um das letzte Heft der von Artaria herausgegebenen Lieder handelt, keineswegs um neue Kompositionen, sonst wäre Haydn nicht gar so bescheiden gewesen. Auch der Firma Breitkopf & Härtel bietet Griesinger Kompositionen Haydns, aus früherer Zeit, an, und zwar: „1) eine eingelegte Opern-Arie mit dem Text: *Sono le donne capricciose*, 2) ein *Salve regina*, 3) eine Messe, die er in seinem 24. Jahre komponierte, und die sich in dem hiesigen Servitenkloster vorfand, 4) neun große Scenen aus einer Oper: Orpheo e Euridice. . .Für alle 12 Stücke zusammen wünscht Haydn 100 Dukaten in Papiergelde zu bekommen. . . Wenn es mit diesem Kaufe richtig werde, so wolle Er noch ein anderes ‚Kakerl' durchsuchen, worinn Er noch verschiedenes zu finden hoffe."

Das wichtigste Produkt dieser Nachschau ist der thematische Katalog, den er im Jahre 1805 fertigstellte. Der Katalog, dessen Original sich in Eisenstadt befand, hatte die Überschrift: „Verzeichnis aller derjenigen Compositionen welche ich mich beyläufig erinnere von meinem 18ten bis in das 73. Jahr verfertigt zu haben." Der Titel ist ebenso wie das Verzeichnis selbst von Elslers Hand geschrieben. Über die Lücken und Ungenauigkeiten des Katalogs, der nur ein wertvoller Behelf genannt werden kann, wird sich die Gesamtausgabe der Werke Haydns aussprechen.

Zu Beginn des Jahres 1806 entschloß sich Haydn endlich, sein letztes Quartett, das er im Jahre 1803 begonnen hatte, in dem unvollendeten Zustande, in dem es sich befand, herauszugeben; er gab alle Hoffnung auf, zu den vorhandenen zwei Sätzen, einem Andante mit Variationen und einem Menuett mit Trio, noch ein Allegro hinzukomponieren zu können. Mitte Februar hatten ihn zwei russische Offiziere aufgesucht und baten ihn um eine seiner neuesten Kompositionen. Haydn bot ihnen das Quartett um 50 Dukaten, worauf die Offiziere um acht Wochen Bedenkzeit baten, da sie das Werk ihrem Kaiser widmen wollten. Griesinger wußte Haydn aber dazu zu bestimmen, daß er das Quartett, das eigentlich das erste von sechs Quartetten war, die Haydn dem Grafen Fries um 300 Dukaten komponieren sollte, der Firma Breitkopf & Härtel überließ, und am 2. April konnte Griesinger stolz Haydns „Schwanengesang, sein 83. Quartett im Original-Manuskript" überschicken. Haydn hatte also drei

Wort, das er im Januar 1804 Griesinger gab: „Schreiben Sie Herrn Härtel, daß er wahrscheinlich meine letzte Note bekommen wird", erhalten. Die Erklärung, wieso der Verlag dazu kam, zu dem Quartett Haydns musikalische Visitenkarte abzudrucken, gibt die nachfolgende Stelle aus Griesingers Brief: „Zur Entschuldigung, daß das Quartett nicht vollständig ist, überschickt Ihnen Haydn seine charakteristische Visitencarte; die Worte sind von Gellert. Zwar giebt Haydn nicht alle Hofnung auf, daß Er in einem günstigen Momente noch ein kleines Rondo hinzuzufügen im Stande seyn werde. Wir wollen es wünschen, aber es ist wenig darauf zu rechnen, daß, was Haydn seit 1803 nicht vollenden konnte, jetzt noch ergänzt werde. Sollte es daher nicht passend seyn anstatt des fehlenden Rondos die Visitenkarte abdrucken zu lassen? Fries ist damit ganz einverstanden; wo immer dieses Quartett ertönt, wird man sogleich aus den paar Worten erfahren, warum es nicht vollständig ist und in wehmüthige Empfindungen dadurch versetzt werden."

Als Graf Fries erfuhr, daß Breitkopf & Härtel das Quartett um 50 Dukaten erwerben hätten, eilte er zu Griesinger und bot der Firma die 50 Dukaten mit Zinsen, wenn sie ihm das Werk überlassen wollten. Griesinger blieb unerbittlich, und Fries konnte nur bitten, daß die Auflage recht schön gemacht werde, ihm sogleich 12 Exemplare geschickt werden, und daß auf dem Titel das: »dédié au Comte Maurice de Fries« und auch die Bezeichnung »80me et dernier Quatuor« aber auch: „Schwanengesang" (wenn der Titel deutsch sein sollte) nicht vergessen werde. Breitkopf & Härtel erfüllten alle diese Bedingungen, wie aus der Ankündigung des Werkes in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung zu entnehmen ist[1].

Die Visitenkarte Haydns, welche den Anfang eines seiner mehrstimmigen Gesänge „Der Greis": „Hin ist alle meine Kraft, — alt und schwach bin ich" als Motto enthält, war schon einige Zeit vorher angefertigt worden; sie trägt bei aller Melancholie doch den Humor und Originalität. Haydn gab sie Freunden und Besuchern und schickte sie bei passenden Gelegenheiten gewissermaßen als Entschuldigungskarte. Thatsächlich wurden die zwei Zeilen von Breitkopf & Härtel bei der Ankündigung und Heraus-

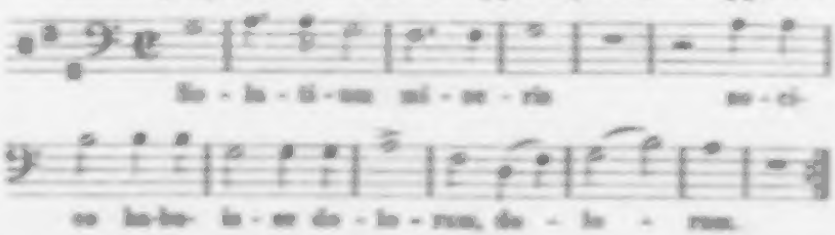
[1] Jahr l. c., S. 55

gabe des Quartetts als Kanon bezeichnet; Haydn protestierte gegen diese Bezeichnung, ebenso wie gegen die Angabe „82. Quartett", während es das 83. war. Es wurden aber doch alle möglichen kontrapunktischen Spielereien mit diesen vier Takten, schon zu Lebzeiten Haydns und später, ausgeführt. Abt Stadler machte daraus ein kanonisch behandeltes Duett für Sopran und Tenor, indem er zwei Zeilen hinzufügte mit dem Text: „Doch, was sie erschuf, bleibt stets — Ewig lebt dein Ruhm."

Abt Stadler behauptet[1], daß Haydn, der über diese Huldigung zu Tränen gerührt gewesen sei, ihn veranlaßt habe, diese artige Arbeit zum Druck zu befördern; tatsächlich erschien sie als fliegendes Blatt bei Johann Cappi. Sie wurde dann auch ins Französische übersetzt und erschien in Paris. Stadler erweiterte sie dann auch zu einem kleinen Quartettsatz, von dem er sich schmeicheln mochte, daß er als Schlußsatz von Haydns Originalquartett gespielt werden würde; auch dieses Stück ist gedruckt und erschien in Wien bei F. Glöggl. Ein anderer Zeitgenosse Haydns, Georg Albrechtsberger, wurde durch Haydns Visitenkarte, die ihm sein Freund zum Namensfeste als Entschuldigung schickte, dafür, daß er ihm nicht persönlich gratulieren kam, angeregt, eine Antwort zu schreiben. Er sandte[2] Haydn folgende launige Epistel: »Pieridum Frater! qui dudum noster Apollo diceris: hunc Canonem fecit, dedicatque Tibi vetus et sincerus Amicus Georg Albrechtsberger. 1806.

Josepho Haydn

Canone perpetuo a 4 Voci in hypodiapente, et hypodia-



pasce L'istesso Canone in hypodiatesseron ed hypodiapason.«

[1] Selbstbiographie. Ms. Musikverein.

[2] Vgl. Albrechtsberger, Generalbaß, herausgegeben von Ig. R. v. Seyfried, III, S. 154.

Man muß sich darüber freuen, daß sich die alten Herren so über die körperlichen Beschwerden, an denen sie litten, hinweghalfen. Haydn befand sich damals wirklich recht elend; er wurde so schwach, daß man den Flügel in seinem Zimmer (den er von Erard Frères zum Geschenk erhalten hatte) gegen ein kleineres, leichter spielbares Klavier vertauschen mußte. Aber auch dieses wurde aus seinem Wohnzimmer entfernt, weil ihm der Arzt alle Anstrengung untersagt hatte und ihm jede Versuchung zum Musizieren benehmen wollte. Der rastlos weiterarbeitende Geist in diesem schon so gebrechlichen Körper wollte sich nicht zur Ruhe bringen lassen. An seinem Geburtstage, dem 74., äußerte er gegenüber Griesinger, Rückschau und Ausblick haltend, „sein Fach sei grenzenlos, das, was in der Musik noch geschehen könne, sei weit größer als das, was darin schon geschehen sei. Ihm schweben öfters Ideen vor, wodurch seine Kunst noch viel weiter gebracht werden könnte, aber seine physischen Kräfte erlauben es ihm nicht mehr, an die Ausführung zu schreiten—". Ähnliche Äußerungen gibt Dies wieder, dem er sagte, er müsse Beschäftigung haben, müsse musikalische Ideen verfolgen; die Phantasie spiele ihn, als wäre er ein Klavier. Und dann ging es ihm selbst zum Flügel, und er spielte einfache andächtige Lieder, einen Choral: „O Herr! Wie lieb ich Dich von Herzen", oder sein „Gott erhalte".

Mitten im Spiel oder in der Arbeit mußte er oft abbrechen, er wurde zu schwach. Rührung und Angst übermannten ihn, und seine Umgebung zitterte für sein Leben, mehr als er selbst; denn er hatte oft erklärt: „Ich bin jeden Augenblick zum Tode bereit." Deshalb suchte er sein Testament immer genau in Ordnung zu halten, berief oft den Advokaten, um Änderungen daran anzubringen, wenn einer der darin Bedachten gestorben war oder sonst es ihm wichtig erschien, eine geschehene Anordnung umzuändern.

Aus dem Jahre 1806 stammen einige Liedentwürfe, ehemals im Besitze des Hauses Artaria. Der erste, am weitesten fertiggestellte, ist in schöner Abschrift vorhanden, worauf von Haydns zitternder Hand notiert steht „No. 43". Der Text des aus G-dur gehenden Liedes, das im $^3/_4$-Takt steht, lautet:

Bald wehen uns des Frühlings Lüfte,
bald wird der dunkle Hain belebt;

es athmen schon der Kräuter Düfte,
indes sich jeder Saame regt.
Auch uns steigt Wonne heut hernieder
da wir dein Namensfest begehn,
Vernimm, o Menschenfreund, die Lieder,
der Schöpfer höre unser Flehn.
Die . . . . .

(hier bricht es ab). Die übrigen bloß als Anfänge vorhandenen sind von Haydn selbst in sehr zitternder Schrift geschrieben und von No. 44 bis 47 numeriert. „No. 44 Andante Es-dur $^3/_4$, Text: Ich liebe, Du liebest, er liebet; No. 45 Moderato B-dur, $^2/_4$, Text: Drum stark vermorschte Knochen, Steine, so die Zeit gebrochen; No. 46 Allegretto C-dur $^3/_4$ Sey'n allweil von Statsleb'n kein Pflicht möcht i eng drum geb'n; No. 47 Andante C-dur $^2/_4$: Kein besseres Leben ist ja auf der Welt."

Dichter, Veranlassung, weitere Schicksale dieser Lieder sind bisher unbekannt geblieben.

Aus derselben Zeit stammt auch ein Blättchen, das sich im Besitze der Familie Artaria befindet und einen Kanon enthält, der von Haydn signiert und „25ten Merz 806" datiert ist. Der Text ist: „Kenne Gott, die Welt, und dich, Liebster Freund und denk an mich." Haydn dürfte dieses Blatt dem ehemaligen Mitinhaber der Firma, Carlo Artaria, der um diese Zeit, auf der Reise nach Italien begriffen, sich in Wien aufhielt, überreicht haben. Der Kanon ist dann unter anderen bei Breitkopf & Härtel erschienen[1].

Am 1. April 1806 wurden im Burgtheater zum Besten der Theater-Armen „Die Sieben Worte" aufgeführt, bei welcher Aufführung als Solisten Mlle. Flamm, Madame Rosenbaum, Herr Saal und Herr Ehlers genannt werden; der Dirigent wird nicht genannt. Es ist sicher, daß Haydn nicht selbst dirigiert hat; wohl aber dürfte er der Aufführung beigewohnt haben. Man darf sich überhaupt nicht vorstellen, daß mit seinen körperlichen auch seine geistigen Kräfte im Schwinden gewesen wären; er hatte vielmehr für vieles und vielerlei, was mit seiner Kunst und seiner Stellung zusammenhängt, noch reges Interesse: So befür-

[1] Vgl. Artaria-Verzeichniß, S. 91.

wortet er beim Fürsten in einem von ihm zwar nicht selbst geschriebenen aber doch unterfertigten Briefe die Aufnahme des jungen Rupp, Sohnes eines Waldhornisten, der in der fürstlichen Kapelle mehrere Jahre diente, als Sängerknaben. Er fährt auch zu einem Instrumentenmacher, um ein neuerfundenes Orgelwerk zu hören, das unter anderm auch eine Haydnsche Sinfonie spielte. An dem großen Fest, das im April in Eisenstadt anläßlich der Vermählung der Prinzessin Leopoldine Esterhazy mit dem Fürsten Moritz Liechtenstein stattfand, konnte er leider nicht teilnehmen; es wurde auch, soweit aus dem offiziellen Programm der Festlichkeiten ersichtlich ist, kein Werk seiner Komposition aufgeführt. Dagegen wurden in Wien am 29. Juni 1806 bei einer Akademie im Augarten außer einer Kantate von Hummel, die dieser selbst dirigierte, Kompositionen von Haydn aufgeführt. „Das Privatinstitut zur Unterstützung kranker Handlungs-Commis", zu dessen Gunsten die Akademie stattfand, dankte in der Wiener Zeitung „dem würdigen Greise Joseph Haydn und allen jenen Menschenfreunden, welche durch Kunst und Talente dieselbe verschönten".

In den Jahren 1805—1806[1] vollendet ein junger Maler, Isidor Neugaß, ein Bild Haydns, welches er dem Fürsten Esterhazy überreicht. Der Fürst wies ihm 500 fl. an und bewilligte ihm ein monatliches Stipendium von 50 fl. zur weiteren Ausbildung. Das Bild befand sich seinerzeit im fürstlichen Schlosse zu Eisenstadt.

Im Sommer dieses Jahres traf unseren Meister ein schwerer Verlust: Sein Bruder Johann Michael starb am 10. August 1806 in Salzburg „an der Auszehrung", wie es im Sterberegister heißt. Es war dem begabten Musiker, der durch das Genie und den Ruhm seines älteren Bruders naturgemäß stark in den Schatten gestellt wurde, der auch nicht die moralische Kraft besaß, sich aus der Enge seines selbstgewählten Aufenthaltes und Tätigkeitsbereiches zu entfernen, in den letzten Monaten sehr schlecht gegangen. Joseph Haydn hatte seinen Bruder regelmäßig unterstützt, ihn auch in der Voraussetzung, daß ihn der jüngere Bruder überleben werde, zu seinem Universalerben eingesetzt. Schinn, ein

[1] Emil Vogel, Joseph Haydn-Porträts, Peters-Jahrbuch 1898, gibt irrtümlich das Jahr 1801 an. Am Bild selbst steht die Datierung: peint per J. Neugaß 1805. Das Ansuchen des Malers um Übernahme seines Bildes ist vom 7. Dezember 1806 datiert.

Schüler Michael Haydns, schreibt am heil. Schutzengelfest 1806 nach Seewalchen[1]: „Joseph Haydn schickte neuerdings 50 fl. an seinen kranken Bruder und schrieb dabey: Er müsse durch Andere hören, daß sein Bruder gestorben sey, man möchte ihm doch sogleich benachrichtigen, was denn an der Sache sey; denn in diesem Falle würde er sein Testament ändern, weil er ihn zum Universalerben eingesetzt habe. . . . . Joseph hatte also zwey Briefe nacheinander garnicht erhalten." Die Einsetzung Michaels als Universalerben ist in dem ersten Testament Haydns nicht ersichtlich; er war darin ebenso wie der zweite Bruder Johann mit dem allerdings sehr stattlichen Legat von 4000 fl. bedacht. Im zweiten Testament sind der Witwe Michael Haydns 1000 fl. vermacht. Übrigens gab den Hinterbliebenen Michaels der Fürst Esterhazy sofort einen größeren Geldbetrag für ihm überlassene Partituren des Künstlers und bestimmte der Witwe eine monatliche Rente von drei Dukaten. Auch seinem Kapellmeister Joseph gegenüber, der seine Funktion nur noch dem Namen nach ausübte, benahm sich der Fürst jetzt sehr freigebig. Die Vermittlerin war die gütige Fürstin Maria, die, sooft sie in Wien war, es nicht unterließ, Haydn zu besuchen; auch von ihren Kindern, namentlich dem Prinzen Paul, dem zukünftigen Senior des Hauses, hören wir, daß er Haydn oft besucht und ihn verehrungsvoll behandelt habe. Der Fürstin vertraut Haydn an, daß ihn seine Krankheiten viel Geld kosten, daß er bereits mehr als 2000 fl. aus eigenem habe zusetzen müssen, wodurch seine Verwandten in ihrem Erbteile verkürzt würden. Auf Fürsprache der Fürstin erhöht der Fürst Haydns Bezüge um 600 fl. jährlich vom November an, so daß Haydn insgesamt jetzt 2300 fl. bezieht. Er dankt dem Fürsten submissest für das gnädige Handschreiben, mit welchem ihm die Gehaltszulage bekanntgegeben wurde, in einem Briefe, datiert Eisenstadt 1. Dezember 1806 (eine Datierung, die aber nachträglich erfolgt sein dürfte und sich auf die fürstliche Resolution bezieht, da Haydn keineswegs um diese Zeit in Eisenstadt war):

„Durchlauchtigster Fürst
Gnädigster Herr!

Ich finde nicht Worte genug, die Rührung und Freude zu schildern, welche Euer Durchlaucht durch Dero allergnädigst an

[1] Vgl. Mich. Haydn. Biographische Skizze. S. 43.

mich erlassenes Handbillet in meinem Innersten hervorbrachten, und eben so wenig bin ich im Stande meine innigsten Dankgefühle für diese mir alten kraftlosen Diener erwiesene allerhöchste Gnade auszudrücken.

Euer Durchlaucht gaben hiedurch neuerdings den Beweis, wie großmüthig Euer Durchlaucht den Künstler auch dann noch zu belohnen gewohnt sind, wenn er schon durch hohes Alter und Entkräftung Dienste zu leisten nicht mehr vermag.

O! möchte mir der Schöpfer nur noch vor meinem Ende so viel Kraft verleihen, um jene Gefühle, welche diese unverdiente allerhöchste Gnade in mir erregten, in Musik setzen zu können. Ich ersterbe in tiefster Ehrfurcht

Euer Durchlaucht
Unterthänigst gehorsamster Diener
Joseph Haydn."

Der Fürst erlaubt ihm auch, aus seinem Keller Wein zu beziehen, namentlich Tokayer und Malaga, die Haydn als Herzstärkung verordnet sind; ferner bot ihm der Fürst seine Equipage an, ein Anerbieten, von dem Haydn vielleicht hie und da Gebrauch gemacht hat.

Denn vor allem waren es die geschwollenen Beine, die ihm so große Beschwerden verursachten und ihn am Gehen hinderten. Um Linderung seines Leidens zu finden, ließ er sich im Jahre 1807 und ebenso im darauffolgenden Jahre 1808 am Tage des heil. Peregrinus (27. April) in das Servitenkloster in der Vorstadt Rossau fahren, wo sich eine Kapelle dieses heiligen Wundertäters befindet. Dagegen ist es fraglich, ob er einer am 17. Mai 1807 im Burgtheater stattgefundenen Aufführung der „Jahreszeiten" noch beigewohnt hat.

Sein Haus in der Steingasse verließ er nur selten; von irgend einem Sommeraufenthalt oder der Fahrt nach Eisenstadt ist nicht mehr die Rede. Er wohnte daher der ersten Aufführung von Beethovens C-dur-Messe in Eisenstadt, die der Fürst für das Namensfest der Fürstin bestellt hatte, und die am 13. September 1807 in der Eisenstädter Schloßkirche stattfand, nicht bei. Dem Werk war beim Fürsten und auch sonst kein großer Erfolg beschieden, die Musik war für die damaligen und dortigen Verhältnisse schon zu neuartig, so einfach sie uns auch heute anmutet.

Der Fürst sagte: „Aber lieber Beethoven, was haben Sie wieder gemacht!“ Und Rosenbaum spricht in seinem Tagebuch von der „verunglückten Musik“ Beethovens.

Über Haydns Leben, das jetzt einförmig dahinfloß, haben wir aus dem Herbst 1807 wieder den Bericht eines Besuchers. Gottlob Benedict Vierey, ein Dresdner Komponist, Verfasser gefälliger, bei seinen Zeitgenossen beliebter kleiner Opern, auch anderer Werke, war im Jahre 1807 wegen der Aufführung seiner Opern nach Wien gekommen. In der Nachschrift eines an Breitkopf & Härtel gerichteten Briefes schreibt er:

„Den 2ten 9br heute war hier der glüklichste Tag meines Lebens. Der Herr Sekretair Griesinger kam zu mir, holte mich ab, und führte mich zum Vater Haydn. Ich kan Ihnen unmöglich die Empfindung beschreiben, als ich diesen merkwürdigen Man von Angesicht sah. Trotzt seines Alters (auf den April wird er 77 Jahre) und seiner körperlichen Schwäche, strahlet noch ein Feuer in seinen Augen, verbunden mit einer liebenswürdigen Jovialität die Jedermann entzücken muß. Er erzählte mir unter andern, wie er in Dresden um Naumanns Bekantschaft gekommen sei. Meinen Auftrag von Ihnen habe ich ihm ausgerichtet, er wünschte gern Sie persönlich kennen zu lernen, und erkundigte sich bei mir, ob den nicht wenigstens Ihr Portrait in Kupferstich existirte. Er läßt sich Ihnen vielmals empfehlen. Haydn mochte wohl beim Abschied sehen, wie gerührt ich war, ich konte kaum sprechen, er reichte mir die Hand, drükte sie, sah mir dabei ins Auge, u. sprach: ‚Geben Sie mir ein Busserl.‘ Diesen merkwürdigen Augenblick gebe ich um viele Schätze nicht hin, und ich danke Ihnen von Herzen, daß Sie mir durch H. Griesinger dazu geholfen haben.“

Am 22. Dezember wurde wieder die „Schöpfung“ im Redoutensaale aufgeführt, wobei gleichzeitig eine die Akustik des Saales verbessernde Resonanzkuppel zum erstenmal in ihrer Wirkung aufgeprobt wurde.

Der Jahresschluß bringt Haydn Freundliches, aber auch einen Verlust. Am 30. Dezember 1807 ernennt ihn die seit dem Jahre 1741 bestehende Société académique des enfans d'Apollon in Paris zu ihrem Mitgliede, gleichzeitig mit Giovanni Paisiello, und übersendet dem einen wie dem andern ihre goldene Ehren-

medaille (Avers: Ein Lorbeerkranz, in dessen Mitte der Vers von Ovid »*Emolit mores, nec sinit esse feros*«, darüber die strahlende Sonne und die Jahreszahl 1807. Revers: die siebensaitige Lyra, durchflochten von zwei Lorbeerzweigen, auf der Lyra sitzt eine Taube. Umschrift: »*Société Académique des Enfans d'Apollon.*) Haydn antwortet auf die Zuschrift der Gesellschaft am 7. April 1808, welche Antwort vervielfältigt und an die Mitglieder versendet wurde[1]. Ein Brief der Gesellschaft an Paësiello, datiert 14. April 1808, worin sie Kopien des Haydnschen Briefes schickte, beginnt[2]:

»*La société attachait un grand poid à votre inscription au tableau de ses membres, et à celle du célèbre Monsieur Joseph Haydn. Votre réponse et la sienne qui lui sont pervenues le même jour ont produit la sensation la plus satisfaisante. Chaque membre a désiré en avoir une copie et l'impression en a été ordonné. Jai l'honneur de vous en adresser quelques exemplaires. Elle a pensé qu'il vous serait agréable du connaître aussi les sentimens de l'illustre vieillard qui partage avec vous l'hommage qui elle s'est empressée de rendre au génie.*«

Am selben 30. Dezember, da die Pariser Gesellschaft ihm ihr Diplom ausfertigte, besuchten ihn einige seiner Verehrer, um ihm zum bevorstehenden Jahreswechsel ihre Glückwünsche darzubringen; es war die Witwe Mozart, der Sänger Johann Gänsbacher und noch ein dritter ungenannter Künstler. Gänsbacher erzählt darüber in seinen „Denkwürdigkeiten aus meinem Leben": „Am Vorabend des neuen Jahres 1808 machte ich mit der Witwe Mozart und noch einem Künstler dem Jos. Haydn in seiner Wohnung in Gumpendorf einen Besuch. Wir fanden ihn sehr nett angezogen mit einer ganz neu frisirten Perücke an einem Tische sitzend, worauf sein dreieckiger Hut und Stock lag, als hätte er die Absicht, sogleich auszufahren. Im ganzen Zimmer hingen kleine Täfelchen mit schwarzen Rahmen herum. Als Haydn bemerkte, daß wir darauf aufmerksam wurden, und sie näher betrachten wollten, versicherte er: dies wären seine Kupferstiche; es waren nämlich geschriebene Canons und einzelne Gesänge von seiner Composition. Schmerzlich bedauerte er, daß er zu schwach war, um noch zu componieren, obschon es ihm nicht an Ideen fehle. Von Mozart sprach er mit großer Verehrung. Besonders erfreute ihn

[1] Siehe Nohl, Musikerbriefe, S. 174.

[2] Della vita e degli studi di Giovanni Paisiello ragionamento del Conte Folchino, Milano 1833.

die von unserm Gefährten gegebene Nachricht, daß so eben alle seine Quartette in Paris in einer Auflage erschienen, wo man nie umzuwenden brauchte. Haydns Bekanntschaft hatte ich schon vor mehreren Jahren durch meinen Freund Neukonn [!], seinen Schüler, gemacht; indem mich dieser zur ersten Probe von Haydns noch nicht erschienenen Sing-Quartetten und Terzetten mit Clavierbegleitung mitnahm, wo ich bei dem Terzett den 2. Tenor singen mußte und manches lehrreiche Wort aus Haydns Mund vernahm. Bei den Quartetten sang Saals Tochter den Sopran, Simoni den Tenor und Saal den Baß, der Name der Altistin ist mir entfallen." Bei diesem Besuche soll auch die Rede auf Mozart gekommen sein, wobei Haydn in Tränen ausbrach und sagte: „Verzeihen Sie, ich muß immer weinen beim Namen meines Mozarts." (Die Wiener Zeitung f. Theater, Musik und Poesie, sogenannte Bäuerlesche Theaterzeitung, bringt in ihrer Nummer vom 13. April 1808 einen etwas konfusen, gegen den übertriebenen Mozartkultus polemisch gehaltenen Bericht über diese Äußerung.)

Am 31. Dezember starb der Bildhauer Anton Grassi (auch Grassy), der viel mit Haydn verkehrt hatte und ihn wiederholt porträtierte. Sein Verlust muß den alten Mann, dem seine Freunde und Verwandten alle langsam wegstarben, tief berührt haben.

Am 27. März 1808 fand im Universitätssaale die denkwürdige, oft beschriebene Aufführung der „Schöpfung" statt, die letzte, welcher der greise Meister beiwohnte, überhaupt sein letztes Erscheinen in der Öffentlichkeit. Die Aufführung mit allen Begleitumständen ist deshalb besonders bemerkenswert, weil wir nicht bloß detaillierte Berichte von Zeitgenossen darüber besitzen, sondern auch eine sehr hübsche bildliche Darstellung, und weil die Örtlichkeit, wo sich die ganze eindrucksvolle Episode abspielte, nahezu unverändert noch heute besteht. Eingehende Schilderungen dieser Begebenheit, die auf alle Anwesenden tiefen Eindruck machte, findet man außer in den biographischen Werken von Dies, Grisinger, Carpani, Bombet usw. in der Allgemeinen Musikzeitung vom 20. April 1808, S. 479 f., weiter in Stolls „Prometheus", in der „Zeitung f. d. elegante Welt" vom 15. April 1808 und in J. F. Mosels „Vaterländischen Blättern", Wien 1808, S. 141. Über die Institution der „Adeligen Liebhaberkonzerte" teilt Hans-

lick in der „Geschichte des Concertwesens in Wien“ mit, daß Bankier v. Herring ihr Begründer, Fürst Trautmannsdorf ihr Schützer und Graf Moritz v. Dietrichstein ihr artistischer Leiter war. Sie fanden ursprünglich im Gasthause zur Mehlgrube, dann im prächtigen Festsaale der Universität an Sonntagen von 12 bis 2 Uhr mittags statt. Chor und Orchester (letzteres bis auf einige Blasinstrumente) bestanden aus geschulten Dilettanten, die Solopartien sangen gewöhnlich Mitglieder des Hoftheaters.

Als letztes Konzert der Wintersaison 1807/08 war eine Aufführung von Haydns „Schöpfung“ (in der italienischen Übersetzung von Carpani) unter Salieris Leitung angesetzt. Magdalena v. Kurzböck[1], eine ausgezeichnete Klavierspielerin, die in den letzten Jahren viel um Haydn war, wußte unseren Meister dazu zu bewegen, daß er dieser Aufführung beiwohne. Im Wagen des Fürsten Esterhazy holte sie ihn von seiner Wohnung ab und geleitete ihn zum Universitätsgebäude, bei dessen Eingangsportale der Rektor, der Graf von Herschan, einer der Vorsteher der Konzertgesellschaft, und einige Musiker, darunter Beethoven, ihn empfingen. Mit einem Tusch der Blasinstrumente und jubelnden Beifallsbezeugungen der Zuhörer wurde der verehrte Greis empfangen, als er in den Saal getragen wurde; die Damen der höchsten Aristokratie nahmen ihn in ihre Mitte und beeilten sich, ihn mit ihren kostbaren Tüchern zu bedecken, damit er keine Kälte verspüre, und Fräulein v. Kurzböck sowie die Baronesse von Spielmann überreichten ihm je ein Gedicht, und zwar ein italienisches Sonnett

[1] Sie war die Tochter des Buchdruckers und Schriftstellers Josef Kurzböck (auch Kurzbeck), den Kaiserin Maria Theresia für seine Verdienste in den Adelstand erhoben hatte. Magdalena v. Kurzböck war eine der beliebtesten Pianistinnen Wiens. Schönfeld hebt ihr vorzügliches Gedächtnis hervor. Reichardt in seinen „Vertrauten Briefen“ (I. S. 162) erwähnt sie lobend als Schülerin Clementis, die Allg. Mus. Zeitung vom Jahre 1799 schreibt anläßlich der Wiedergabe einer Haydnschen Sonate von ihrem ausdrucksvollen Vortrag, ihrer seltenen Präzision; im Jahre 1806 (April S. 469) berichtet die Allgem. Mus. Zeitung: „Frl. Kurzböck spielte ein Mozart'sches Clavierconcert C-dur mit jener Delikatesse, Anmuth u. Zierlichkeit, die man an ihrem Vortrag so sehr liebt, welchen etwas mehr Schatten, Sicherheit und Kraft zum Vortrefflichen erhöhen könnten.“ Haydn widmete ihr seine letzte Klavier-Sonate Op. 82 Es-dur, erschienen bei Araria 1798, und sein Trio Es-moll (erschienen bei Traeg als Op. 101, angekündigt in d. Wr. Zeitung am 27. August 1803.)

von Carpani und ein Gedicht von Collin[1]. Letzterer hat dann noch die ganze Szene in einem längeren Gedicht dargestellt, das er in die Sammlung seiner Gedichte[2] aufgenommen hat. Die Mitwirkenden bei der Aufführung waren unter Salieris Leitung: Kreutzer am Flügel, Frl. Fischer, die Herren Weinmüller und Radichi, alle drei vom Hoftheater, als Solisten, ein Orchester von zirka 50 Musikern (meist Dilettanten), mit Clement als Konzertmeister am ersten Pult und einer verhältnismäßig geringen Anzahl von Chorsängern (Stoll spricht von zweiunddreißig). Als bei der Stelle „Und es ward Licht" das Publikum, gleich seiner Gewohnheit bei den vorhergegangenen Aufführungen, in lauten Beifall ausbrach, hob der greise Meister, wie oft erzählt, seine Hände inbrünstig gen Himmel und sprach die Worte: „Nicht von mir, von dort oben kommt alles." Nach dem ersten Teile verließ Haydn den Saal; er selbst war nicht minder bewegt als alle Anwesenden, die ihn tiefgerührt aus ihrer Mitte tragen sehen[3]. Die Fürstin Esterhazy ließ die ganze denkwürdige Szene bildlich verewigen. Der Maler Balthasar Wigand wurde mit der Aufgabe betraut, den Augenblick, da Haydn, umgeben von seinen Verehrern, erscheint, festzuhalten, und tat dies durch ein Miniaturbild[4], das die Fürstin als Deckel einer schönen Schatulle montieren ließ. Die Schatulle schenkte sie Haydn, der sie hoch in Ehren hielt. Im Inventar seines Nachlasses findet sie sich verzeichnet und ist auf 200 fl. geschätzt; beim Verkauf erzielte sie 400 fl., um welchen Preis die Fürstin Maria Esterhazy sie wieder zurückkaufte. Die Fürstin übergab die Kassette dann später bei passender Gelegenheit Franz Liszt mit dem Beifügen, „sie wisse sie in keine würdigeren Hände zu legen". Liszt schenkte sie Haslinger, aus dessen Besitz sie in das

[1] Beide Gedichte abgedruckt im Anhang.

[2] Gedichte von H. J. Collin, Wien 1812, im Verlag bei Anton Strauß.

[3] Rosenbaum schreibt in seinem Tagebuch am Schlusse der knappen Aufzeichnungen über diese eindrucksvolle Begebenheit: „Haydn starb man doch noch im Leben in etwas." Am 27. März 1908 veranstaltete die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien als Erinnerungsfeier eine Festaufführung der „Schöpfung" im selben Saale, heute Festsaal der Akademie der Wissenschaften, der noch vollkommen so erhalten ist, wie er zur Zeit Haydns bestand.

[4] Schnerich, Biographie, S. 163f. irrt, wenn er meint, daß die Darstellung auf dem Deckchen unrichtig ist. Die Personen, welche zwischen Haydn und dem Orchester stehen, sind die Chorsänger, das Publikum ist im Rücken Haydns angenommen.

Museum der Stadt Wien gelangte, wo sie sich derzeit noch befindet[1].

Diese denkwürdige Aufführung wurde übrigens in derselben Besetzung (gleichfalls in italienischer Sprache) am 12. April im Theater a. d. Wien wiederholt.

Im Mai 1808 kam die ganze Esterhazysche Kapelle nach Wien. Der Fürst hatte sie zu der Heiligsprechungsfestlichkeit, die am 22. Mai im Ursulinerinnen-Kloster in der Johannesgasse stattfand, gesandt, damit sie durch ihre Mitwirkung den Glanz der Feierlichkeit erhöhe; zur Aufführung gelangte eine Messe von Hummel und eine Vesper von Fuchs. Es war ein stattlicher Zug, der nach Wien fuhr: insgesamt 63 Personen in 10 vierspännigen Wagen. Im ersten Wagen fuhren nur Vize-Kapellmeister Fuchs und Madame Sieß, die erste Sopranistin; in den übrigen folgten die anderen Kapellmitglieder zu 4 oder 6 Personen, zwei Wagen waren sogar mit je 12 Personen besetzt. Da gerade Markt in Wien war und wenig Quartiere frei waren, gibt der Fürst jedem „Capellindividuum" 5 fl. täglich, um sich unterzubringen und zu verköstigen. Auf Bitten der Oberin des Klosters erklärte sich der Fürst bereit, eine Wiederholung dieser „Solemnität" zu bewilligen, welche am 29. Mai stattfand. Bei der ersten dieser beiden Kunstfahrten war es, als die Kapelle in kleinen Abteilungen ihre Aufwartung bei Haydn machte. Hummel kam mit den Sängerknaben und ihrem Chormeister. Haydn saß an einem Tisch in schwarzem Kleide, die Perücke auf dem Kopfe, die Hand mit schönen Manschetten geziert, auf dem Tische lagen Handschuhe, sein Stock mit goldenem Knopf und der Hut. Auch die Kapelle erschien in ihren neuen Uniformen: grüner Rock mit schwarzen Aufschlägen, mit Gold besetzt und mit goldenen Knöpfen geziert, Weste, Kniehose und Strümpfe weiß, dazu ein Hut mit Federbusch. Zu Hummel sagte er: „Nun, lieber Hummel, ich hörte schon, daß Du eine so schöne Messe schriebst und freute mich darüber. Ich habe Dir's ja öfter gesagt, aus Dir wird was Rechtes. Fahre nur so fort und denke alles Schöne und Gute kommt von oben[2]."

[1] Anläßlich der Haydn-Zentenarfeier (1909) ließ die Gemeinde Wien farbige Reproduktionen herstellen, die glänzend gelungen sind und das Original naturgetreu wiedergeben.

[2] Seine Äußerungen zu den Sängerknaben siehe im I. Band, S. 68.

Diesem Besuch der Kapellmitglieder reihten sich noch manche andere Besuche an, deren schriftlich festgehaltene Schilderung uns das Bild des Meisters in seinen letzten Lebensjahren lebhaft vor Augen führt. Wenn diese Berichte sich auch ziemlich gleichen, so enthält doch jeder irgendein anderes, vielleicht nebensächlich erscheinendes Detail, wodurch das Gesamtbild, das wir uns von des Meisters Persönlichkeit und seinen letzten Erdentagen zu machen haben, manchmal wesentlich bereichert und ergänzt wird. So seien sie auch unverkürzt hier wiedergegeben. Vorerst der Bericht Joh. Wenzel Tomascheks[1], der im Sommer 1808 durch Domkapellmeister Preindl bei Haydn eingeführt wurde (Libussa, Jahrbuch für 1846, S. 330): „Haydn sitzt im Sorgenstuhl, sehr gepuzt. Eine gepuderte, mit Seitenlocken gezierte Perruque, ein weißes Halsband mit goldener Schnalle, eine weiße reichgestickte Weste von schwerem Seidenstoff, dazwischen ein stattliches Jabot prangte, ein Staatskleid von feinem Kaffeebraunen Tuche, gestickte Manschetten, schwarzseidene Beinkleider, weißseidene Strümpfe, Schuhe mit großen über den Rist gebogenen silbernen Schnallen, und auf dem zur Seite stehenden Tischchen nebst dem Hut ein Paar weißlederner Handschuhe, waren die Bestandstücke seines Anzuges... Haydn klagte in weinerlichem Ton über sein dahinschwindendes Gedächtniß, weshalb er das Componiren ganz aufgeben mußte; er vermochte keine Idee mehr bis zu ihrem Aufschreiben im Kopfe festzuhalten. Preindl erzählte mir, daß er und Salieri für das Leopold-Orden-Ritterkreuz vorgeschlagen sind, worüber er sich kindisch freute. Leider blieb es nur bei der Erzählung: Haydn forderte uns auf, mit ihm ins nächste Zimmer zu gehen, um seine von allen Musik-Vereinen und gekrönten Häuptern ihm zugeschickten, meist in goldenen Medaillen bestehenden Geschenke für die Schöpfung anzusehen. Eine Büste von Gyps, die mir beim Eingang des Zimmers auffiel, veranlaßte mich, Haydn zu fragen, wen sie darstelle? Der Arme, in Weinen ausbrechend, winselte mehr als er sprach: ‚Meinen besten Freund, den Bildhauer Fischer, o! warum nimmst mich nicht zu Dir!'"

Zu der Haydn in Aussicht gestellten Verleihung des damals neu gestifteten Leopolds-Ordens wird erzählt[2], daß Haydn

[1] Joh. Wenzel Tomaschek, geb. 17. April 1774 zu Skutsch in Böhmen, gest. 3. April 1850 zu Prag.

[2] Ed. Hanslick in der „Presse" vom 11. März 1862.

sich darauf vorbereitet hatte, dem Kaiser Franz bei der Dankaudienz zu sagen, daß von allen seinen Kompositionen, die größten und gefeiertsten nicht ausgenommen, ihm stets das Lied „Gott erhalte" das liebste gewesen sei. Er ist jedoch nicht in die Lage versetzt worden, diese Dankesworte zu gebrauchen.

Weit eingehender ist die Schilderung, die wir von dem Besuche Aug. Wilh. Ifflands bei Haydn besitzen. Die Darstellung Ifflands existiert in zwei Fassungen, eine erschien im „Almanach fürs Theater", Berlin 1811 bei C. Saalfeld, und die zweite in Form eines Briefes, abgedruckt in Heinrich Schmidts, des damaligen Begleiters Ifflands, „Erinnerungen eines weimarischen Veteranen aus dem geselligen, litterarischen u. Theater-Leben, Leipzig 1856"[1].

Iffland hatte schon im Jahre 1801 in Wien gastiert; er war da im Juni zwanzigmal im Burgtheater aufgetreten, hatte großen Erfolg und erhielt hohe Honorare. Schon damals hatte Iffland den Wunsch gehegt, Haydn kennen zu lernen, ein Wunsch, der wegen Abwesenheit Haydns (er befand sich in Eisenstadt) nicht zur Erfüllung kam. Als Fürst Nikolaus (II.) Esterhazy zum Präsidenten der beiden Wiener Hoftheater und des Theaters a. d. Wien gewählt worden war, nahm er den Direktor seines Eisenstädter Theaters, Heinrich Schmidt, der sich der Empfehlung Goethes erfreuen konnte, als Hilfskraft mit sich nach Wien. Schmidt, der die Aufgabe hatte, neue künstlerische Kräfte für die vereinigten drei Wiener Theater zu verpflichten, gelang es, Iffland zu gewinnen, zwar nicht als Direktor, wie man gewünscht hätte, aber doch für ein längeres Gastspiel. Iffland traf Mitte August in Wien ein und äußerte bei seinem Hiersein wiederholt den Wunsch, Haydn persönlich kennen zu lernen. Am 8. September[2] führte ihn Schmidt bei dem verehrten Meister ein. Die erste ausführliche Schilderung dieses Besuches aus der Feder Ifflands möge hier Platz finden:

---

[1] Vgl. hierzu: Max Unger, Joseph Haydn u. August Wilhelm Iffland. Die Musik, VIII. Jahrg., S. 222 ff.

[2] Im Gegensatz zu Unger setze ich dieses Datum fest, da Iffland ausdrücklich davon spricht, daß es Mariäntag war und das Volk aus den Kirchen heimwärts strömte. Der 8. September ist Mariä Geburt.

„Almanach für Theater 1811 von Aug. Wilh. Iffland
Berlin 1811 bei C. Salfeld. S. 181.

Als der Herausgeber vor zehn Jahren das Erstemal in Wien war, trug er ein inniges Verlangen, den großen Mann, dem er so viele schöne Lebensstunden verdankt, in der Nähe zu sehen.

Durfte er sich das Zeugnis geben, daß er die himmlische Kunst empfindet, so schmerzte es ihn doch, daß er nicht des Künstlers würdig, zu ihm von dem zu reden verstand, was ihn so hoch erfreut hätte.

In dieser Verlegenheit vergingen die ersten Wochen, und als er sie überwunden hatte, erfuhr er: Haydn sey auf dem Lande, beschäftigt eine große Arbeit zu vollenden, und ungern werde er darin unterbrochen, besonders von Leuten, die ihm völlig fremd wären.

Er sah ein, daß er seinen Wunsch aufgeben müsse, und that es sehr ungern. Mit aufrichtigen Wünschen und Empfindungen herzlichen Dankes, ist er an seiner damaligen ländlichen Wohnung vorübergegangen.

Umso fester stand nun, bei der Anwesenheit in Wien vor zwei Jahren der Entschluß, diese Stadt nicht zu verlassen, ohne den geliebten Dichter von Angesicht gesehen zu haben.

Auf vorläufige Erkundigungen, bei seinen Bekannten, erging die Antwort, daß, obschon er nicht eigentlich krank sey, die Schwäche seines Befindens doch Aufschub mache." (In der Zwischenzeit besucht Iffland den Maler Maurer und den Bildhauer Fischer.)

S. 190. „In der Stimmung, welche er hier empfangen hatte, ward dem Herausgeber die Nachricht, daß Haydn sich etwas gestärkter befinde, daß man nicht zuvor bei ihm genannt noch angesagt werde, sondern am besten Vormittags den Versuch mache, sich ihm nennen zu lassen. (Herr Schmid, Vorsteher des Fürstlich-Esterhazischen Theaters zu Eisenstadt, Haydn persönlich bekannt, hatte dem Herausgeber die Einführung zugesagt.) Beide freuten sich von ganzem Herzen auf den Augenblick, den geliebten Mann zu sehen und wiederzusehen. **Mittwoch Vormittag, der 7. Sept.**, ward zu diesem Gange ausersehen. Es war Marienfest, heiteres Wetter, das gute, treue frohsinnige Volk wallte in Menge aus den Kirchen heim zu den Seinen. Andere Schaaren zogen erst aus, hin in die Tempel, aus deren weit offenen Thüren die Menschenmasse, der herzerhebende Gesang, die Weihrauchwolken hervorquollen und das Herz in freudige, fromme Bewegung setzten.

So kamen wir aus den wallenden Zügen der feierlich gestimmten Menge nach und nach in den ruhigeren Lebensverkehr und so allmählig in die stille Gasse, wo Haydn wohnte. Als wir vor der Hausthüre angekommen waren, sahen wir genau umher, wie die Stelle umgeben ist, welche Haydn ausgewählt hat, um zu ruhen nach des Tages Last und Hitze. Friede — Ruh — Stille! Außerdem die gewöhnliche Lebensumgebung arbeitsamer Menschen. Vermuthlich hat er diesen Platz gewählt, den nichts auszeichnet, weil er denen bequem gelegen ist, die ihn lieben und die er liebt. Vielleicht haben seine Freunde ihn bestimmt, hier seinen Aufenthalt zu wählen, weil er hier Stille findet, die er sucht und schnell Hülfe finden kann, wenn er ihrer bedarf. Wir traten in ein helles, freundliches Haus, wir werden zutraulich begrüßt. „Der Herr sei daheim" sagt die Magd; „wir mögen nur oben etwas verziehen, er komme eben mit dem Diener aus dem Garten. Sobald er herausgekommen, wolle sie anfragen. Sein Gang sey eben etwas langsam, wir mögen uns gedulden." Wir werden in ein Zimmer geführt, neben welchem ein anstoßendes

Kabinet, mit kleinen Notenstücken von seiner Hand und Dichtung, mit Blumenkränzen jedes eingefaßt, ausgeziert ist. Eine kostbare Wand — die einst, sagten wir schmerzlich — noch höheren Preis haben wird! Im Zimmer daneben war sein Gemälde zu sehen, wie er einst war. Ein durchdringender weit hinaus reichender Blick! Nach einer Weile tritt die Magd ein und sagt sehr freundlich: Der Herr sey nun oben, er warte unserer. Wir treten in einen Saal. — Haydn saß, das Gesicht nach dem Fenster gerichtet, völlig gekleidet, den Hut in einer Hand, den Krückstock und einen Blumenstrauß in der andern. Der Diener stand hinter seinem Stuhle, vor welchem Stühle für uns gesetzt waren. Er trug ein braunes Kleid, grauen Überrock darüber und zierlich frisirte Beutelperücke. Er machte eine Bewegung aufzustehen. Der Bediente half ihm dazu und so trat er uns, die Hand über die Augen gehalten, einige kurze Schritte entgegen, wobei er die Beine, mit dem Willen schnell zu seyn, etwas mühsam auf dem Boden nach sich zog. Er reichte dann Herrn Schmid die Hand und neigte den Kopf mit freundlicher Miene gegen den Herausgeber, den er zu einem Sitze führte. Wir nahmen alle Platz. Das Athemnehmen ward ihm schwer; wir suchten also ein gleichgültiges Gespräch anzufangen, worauf es seiner Seite keiner Antwort bedürfen konnte, damit er Zeit gewinne sich zu sammeln. Er sah oft auf die Blumen in seiner Hand und nahm sichtbar Erquickung von ihrem Duft. „Ich habe heute meine Andacht in der Natur gehalten!“ sagte er. „Ich kann nicht anders“. Hier zogen sich seine Augen zum Weinen zusammen. „Es ist auch so am besten“, setzte er, mit aufgerichtetem Blick an den Himmel, hinzu. Unsere Antworten sind von keiner Bedeutung. Bei dieser Stelle kamen wir darauf, wie er so innig und herrlich die Natur geschildert habe, wie treulich er ihr gelebt haben müsse. Die Jahreszeiten — „Ja, die Jahreszeiten!“ — so fiel er mit einer Gattung Heftigkeit in die Rede. „Die Jahreszeiten haben mir den Rest gegeben. Ich wollte doch —“ Hier suchte er nach Ausdrücken und bewegte sich lebhaft hin und her. — „Aber die Worte sind auch gar zu wenig! Nein, sie sind wahrlich zu wenig! Ganze Tage habe ich mich mit einer Stelle plagen müssen, und dann — dann — nein, das glauben Sie nicht, wie ich mich gemartert habe.“ Hier stieß er mit dem Stock auf den Boden. — Der Bediente sah ihn freundlich bittend an. „Hm! es ist wahr!“ sagte er; „Du hast Recht, es ist ja vorbei und abgethan.“ — Darauf setzte er sich wieder in seine vorige ruhige Lage. „Ja, ja, es ist vorbei, wie Sie sehen, und die Jahreszeiten sind schuld daran. — Ich habe überhaupt in meinem Leben viel und schwer arbeiten müssen.“ Eine Weile nachher: „Ich habe nicht leicht gearbeitet; nein, nicht leicht. Meine Jugend war sehr schwierig.“ Er erzählte dann, wie er in seinen frühen Jahren auf dem Platze bei den Michaelern sehr hoch gewohnt und eine große Stufenzahl — die er nannte — täglich gar oft habe auf und nieder steigen müssen. Indem er auf die Brust deutete: „Sehen Sie, das kommt nun nach und wirft mich nieder! Aber es ist eine Niederlage mit Ehre — es war saure Arbeit, allein Gott hat geholfen.“ Er kam dann auf die Theater, wie es ihn schmerze, nichts Neues mehr hören zu können. Aber — es gehe durchaus nicht mehr an. Hierauf sagte er dem Herausgeber etwas Verbindliches, wie er ihn vor acht Jahren gesehen habe — ein Wort über seine Arbeiten — er sah ihn eine kleine Weile an und dabei nickte er ihm etlichemale überaus freundlich zu. Dieser bat ihn, zu gestatten, daß er die geliebte Hand, welche der verehrte Greis ihm eben darreichte, auf sein Herz legen dürfte. — Rasch reichte jener beide Arme dar — küßte ihn und weinte

von Herzen. „Mir iſt wohl — recht wohl!“ — ſagte er. „Aber ich kann jetzt nicht mehr anders; wenn mich etwas erfreut, muß ich weinen. Das will ich nicht, ich kann es aber nicht hindern.“ „Ehedem war es anders! — Ehedem!“ Dabei ſah er wie in weite Ferne nach dem Fenſter hin und ſeufzte! — Sie kamen dann nach und nach auf eine fürtreffliche Meſſe von Haydn, die wenige Tage zuvor in Eiſenſtadt, von der Fürſtlich Eſterhazi'ſchen Kapelle, trefflich ausgeführt worden war. Beſonders hatte das »Credo« in dieſer Meſſe den Herausgeber hingeriſſen. Haydn ſprach mit großer Lebhaftigkeit von ſeiner Kirchenmuſik überhaupt zu Herrn Schmied, der ihm mit Kenntnis, Gefühl und Liebe antwortete. Der treffliche Künſtler war unbemerkt in ſolche Lebendigkeit gerathen, daß er, ohne es zu wiſſen, Hut und Stock weggegeben hatte und mit ſolchen ſchnellen Geſticulationen redete, — daß man hätte glauben ſollen, man ſähe ihn wieder an der Spitze ſeines Orcheſters. Sein Auge glänzte für Wonne — aber allmählig mahnte ihn ſeine Schwäche wieder — er ſah den bekümmerten Diener an — nickte ihm zu, nahm Hut und Stock aus ſeinen Händen zurück — ließ uns dann eine Weile fortreden und ſah indeß ſich wieder zu ſammeln, ruhig an den Boden. Er kam dann auf die Eſterhazi'ſche Kapelle zu ſprechen — that Fragen nach dieſen, nach jenen ſeiner Bekannten, nach den neueſten Muſiken, welche zu Eiſenſtadt gegeben worden wären, und hörte die Antworten mit beſonderer Theilnahme. Er ſprach von dem regierenden Herrn, von dem Wohlwollen, welches ihm dieſer bewieſe, von den Verdienſten des Eſterhazi'ſchen Hauſes um die Künſte. Was er über dieſen Gegenſtand ſagte, hatte den Ausdruck inniger Erinnerung und Liebe.

Die Aufführung der „Schöpfung“ in Wien, bei welcher er vor nicht langer Zeit ſelbſt gegenwärtig geweſen, hatte dieſes gute, enthuſiaſtiſche, ſeinen großen Künſtlern überhaupt ſo dankbare Volk, in das herzlichſte Entzücken verſetzt. Es ſprach damals noch Jedermann mit wahrer Wonne von jenem unvergeßlichen Abend. Man hatte in der Mitte der Aufführung die Beſorgnis empfunden, der geliebte Greis könne vom Luftzuge leiden; da gaben die Damen aus den erſten Häuſern ihre Shawls, um ihn ſelbſt gegen alle Gefahr gemächlich, zart und anſtändig zu beſchützen. Der laute, anhaltende Jubel begleitete dieſe Handlung, welche einen Beweis der Verehrung für den großen Mann auf eine ſo liebenswürdige Weiſe ablegte.

Wir wollten nicht an dieſen Abend erinnern, ſein Gefühl nicht aufzuregen — aber indem wir von der Schöpfung überhaupt ſprachen, ſetzte er hinzu: „An dem Abende, wo ich zuletzt gegenwärtig war, habe ich die beſte Aufführung davon gehört“. — Er faltete die Hände in ſeliger Erinnerung, und da er in unſerem Auge Beweiſe des Gefühles ſah, das wir nicht zurückhalten konnten, fuhr er fort: — „Man hat zu viel für mich gethan! — Zu viel — zu viel! — Aber welch ein gutes, gutes Volk!“ — Dies ſprach er mit dem Tone der Begeiſterung, mit aufgerichteter Bruſt und faſt mit ſtarker Stimme. — Der Herausgeber erzählte ihm von der Freude, welche dieſes Meiſterwerk auch in Berlin gewährt habe, und wie einſt die Vorſtellung für eine fromme Stiftung über zweitauſend Thaler eingetragen. Er ſah hoch auf — und wiederholte langſam und mit ſtrahlender Freude — „Über zweitauſend Thaler — für die Armen! Über zweitauſend Thaler? — Hörſt du das wohl!“ — hier wandte er ſich nach dem Bedienten um — „meine Schöpfung hat in Berlin über zweitauſend Thaler eingetragen für die Armen!“ Hier legte er ſich ganz zurück in den Stuhl und ließ den Thränen der Freude

freien Lauf. — „Für die Armen! Meine Arbeit hat den Armen einen guten Tag gegeben. Das ist herrlich, das ist tröstlich.“ Nach einer Weile richtete er sich wieder auf und sagte etwas trübe: — „Das ist nun vorbei — ich .... nicht mehr. Aber“ — indem sah er freundlich auf jeden der Anwesenden hin — „es ist doch gut gegangen — nicht wahr? — Wieviel hat die Schöpfung den Armen eingetragen? — Merke es dir — ich werde mich daran erfreuen!“ — Er war nun wieder eine Weile recht herzlich froh und sagte dann: „Sie werden wohl auch meine Ehrensachen sehen wollen? — Hohle sie herein!“ Der Bediente brachte die Medaillen herein, welche zu Paris, Petersburg und London auf ihn geprägt worden waren. Er zeigte uns jede selbst und legte sie dann neben sich nieder. „Ich habe große Freude empfunden, da ich diese Beweise des Wohlwollens empfangen habe, und ich freue mich noch manchmal, wenn ich sie mit meinen Freunden betrachte. — Sie werden sagen, das sind die Spielzeuge der alten Männer! — Für mich ist es aber doch mehr — ich zähle daran mein Leben rückwärts und werde auf Augenblicke wieder jung! Alle diese Sachen sollen nach meinem Leben in werthen Händen bleiben.“ Wir erwiederten darauf nach unserm tiefen Gefühl für ihn und hielten dieses zurück, so gut wir nur konnten. Nach einiger Zeit fuhr er fort: „Ich sollte Ihnen doch etwas vorspielen! Wollen Sie etwas von mir hören?“ Es war unser lebhafter Wunsch; aber wir wagten es nicht, ihn auszusprechen. Er sah sich nach dem Instrument um. „Ich kann freilich wenig mehr. — Sie sollen meine letzte Composition hören. Ich habe sie gesetzt, eben als die Französische Armee vor drei Jahren auf Wien vordrang.“ Er stand auf, reichte dem Bedienten den Arm. Wir geleiteten ihn alle drei in unsern Armen zum Pianoforte. Er setzte sich daran nieder und sagte: „Das Lied heißt: — Gott erhalte Franz, den Kaiser!“ Er spielte hierauf die Melodie ganz durch und zwar mit unerklärbarem Ausdruck, mit innigem Halten, welche sein schwimmendes Auge ausfüllte. Nach Endigung des Liedes blieb er noch eine Weile vor dem Instrumente stehen — legte beide Hände darauf und sagte mit dem Tone eines ehrwürdigen Patriarchen: „Ich spiele dieses Lied an jedem Morgen, und oft habe ich Trost und Erhebung daraus genommen, in den Tagen der Unruhe. — Ich kann auch nicht anders, ich muß es alle Tage einmal spielen. Mir ist herzlich wohl, wenn ich es spiele und noch eine Weile nachher.“ Er zeigte an, daß er zu seinem Sitze am Fenster zurückwolle. Wir wollten ihn dahin geleiten — aber mit eigener Geschäftigkeit machte er vorher selbst das Instrument wieder zu, und es war deutlich zu sehen, daß er dabei keine Hülfe annehmen wolle. Still und mit etwas hängendem Kopfe ging er alsdann in unsern Armen zu seinem Sitze zurück. Auf seinem Gesicht war viel Bewegung zu sehen, die er nicht ausbrechen zu lassen, sich anstrengte. Der Bediente gab uns, ohne daß Haydn es gewahr werden konnte, freundlich und mit Gefühl der Ehrfurcht und Liebe für seinen Herrn ein Zeichen, daß wir abbrechen möchten. Wir traten einen Schritt zurück. — Er sah uns an und sagte: „Gott sey mit Ihnen — ich tauge heute nicht viel mehr! — Es gehe Ihnen gut! Adieu!“ Er stand auf. Wir umarmten ihn und sagten wenig Worte. Er setzte sich nieder und griff nach dem Blumenstrauße, der vor ihm auf dem Stuhle lag. Der Herausgeber bat ihn um eine Blume zum Andenken. Haydn sah ihn gütig an — ließ sein Gesicht ganz in den Strauß sinken, reichte diesen dann mit beiden Händen dar und schloß den Reisenden fest in seine Arme. „Adieu!“ rief er mit sanfter, gebrochener Stimme, wandte sich ab, setzte sich und wir schieden mit Emp-

findungen von ihm, die Jeder mit uns theilen wird, ohne daß ſie ausgeſprochen ſind. Wir konnten uns von den hohen Gefühlen nicht losmachen, die wir im Anblick dieſer ſcheidenden Sonne empfangen hatten, und wir wollten es auch nicht.

Mit treuen feurigen Wünſchen ſind die Tage des großen, herzlichen und beſcheidenen Mannes gezählt, und ein tiefer Schmerz, eine innig empfundene Trauer kam über uns Alle, als die Kunde ſich verbreitete: — Er iſt nicht mehr!

Geliebter, vaterländiſcher, großer Mann! Du haſt es noch erlebt, daß die Flamme des Krieges bis zu deiner freundlichen Wohnung drang. Mögen deine Freunde es uns ſagen, wann du dein Schwanenlied zuletzt angeſtimmt haſt! — Ach, wenn auch kein Saitenton dein Lied mehr geleiten konnte; ſo iſt doch gewiß deine Seele in dieſer ſtarken Empfindung hinübergegangen zu ewiger Harmonie.

Auch Haydn's Blumenſtrauß — ein theures Andenken des Verewigten! — ſoll einſt in werthe Hände kommen."

Ein zweiter Beſuch Ifflands bei Haydn (ſein Abſchiedsbeſuch) hat am 26. September ſtattgefunden. In Auguſt Wilhelm Ifflands Tagebuch (veröffentlicht von Hermann Uhde, Gartenlaube 1869) ſteht auf dem allerletzten Blatt die Eintragung: „Wien, 26. September 1808 Joſeph Haydn."

Noch zwei eingehende Darſtellungen von Beſuchen bei dem Altmeiſter aus dieſer Zeit ſind erhalten: von Johann Friedrich Reichardt, der in ſeinen „Vertrauten Briefen geſchrieben auf einer Reiſe nach Wien" ſeine Begegnung mit Haydn ſchilderte, und von Joh. Nisle, der in ſeinen „Erinnerungen aus Wien, Ungarn, Sizilien und Italien", erſchienen in der Berliner Allg. Muſ. Zeitung 1829, das gleiche tut.

Joh. Fr. Reichardt, der am 24. November 1808 in Wien ankam, ſchreibt:

„Mich hat ſchon recht nach dem ganz freien ruhigen Moment gebangt, Dir eine rührende Scene, die ich mit dem alten Haydn gehabt, treu zu beſchreiben. Das Fräulein von Kurzböck, das er väterlich liebt, und Frau von Perreira, für ihn, wie für alles Große und Schöne, voll Enthuſiasmus, führte mich hinaus. Vorher ließ mich die erſte, gleichſam als würdige Ouvertüre zu der Scene, eine große ſchwere Sonate von unſerem verewigten Prinz Louis Ferdinand auf ihrem Fortepiano hören. Sie ſpielte ſie ganz meiſterhaft, mit eben ſo zartem Ausdruck, als mit der vollendetſten Exekution, die an Reinheit und Deutlichkeit durchaus nichts zu wünſchen übrig ließ. Sie iſt eine Schülerin von Clementi.

In einer der entfernteſten Vorſtädte hatten wir bis in die hinterſten Gäßchen und Winkel faſt eine Stunde zu fahren. Da fanden wir den herrlichen Alten in einem kleinen, aber doch ganz artigen Gartenhauſe, das ihm gehört, eine Treppe hoch, in einem kleinen Zimmer, an einem mit grünem Tuch überdeckten Tiſche ſitzen, ganz angekleidet in einem einfachen, aber reinlichen grauen Tuchkleide mit weißen Knöpfen und einer zierlich friſirten und gepuderten

Lockenperrücke, ſaß er ſehr ſteif und faſt ſtarr, dicht an den Tiſch gerückt, beide Hände auf dem Tiſche, einem lebhaften Wachsbilde nicht unähnlich. Das Fräulein von Kurzböck erklärte ihm erſt, daß ſie mich ihm gerne vorſtellen wolle; ich beſorgte faſt, er würde meinen Namen nicht kennen, oder ſich deſſen doch in dieſem Zuſtande der Apathie nicht erinnern und ward wirklich betroffen und ich kann aufrichtig ſagen beſchämt, als der alte Held ſeine immer noch lebhaft blitzenden Augen weiter auftat und ſagte: „Reichardt? ein — Mann! wo iſt er?“ ich war eben hereingetreten, und er rief mir mit über den Tiſch hin ausgeſtreckten Armen zu: „Beſter Reichardt, komm doch! ich muß dich ans Herz drücken!“ Und nun küßte er mich mit heftigem, krampfigem Händedruck. Dann fuhr er mir drei-viermal mit der dürren Hand über beide Backen und ſagte zu den Andern: „was mich das freut, daß der — — Künſtler auch ſolch ehrliches, gutes Geſicht hat.“ Ich ſetzte mich neben ihn und behielt ſeine Hand in der meinen. Er ſah mich eine Weile gerührt an und ſagte dann: „noch ſo friſch! ach ich hab' zuviel den Geiſt angeſtrengt, ich bin ſchon ganz Kind,“ und weinte bittere Tränen. Die Damen wollten abbrechen, um ihn zu ſchonen. „Nein, laßt mich Kinder,“ rief der liebe Alte, „das tut mir wohl, es ſind wahrhaftig Freudentränen über den Mann da, dem wird's beſſer ergehn.“ Ich konnte ſelten ein herziges dankbares Wort hervorbringen, konnte ihm nur recht herzlich die Hand küſſen.

Frau von Pereira, die er mit ſeinem ſchwachen Gedächtnis anfänglich nicht erkannte, erinnerte ihn im kindlichen, ſpielenden Ton an allerlei Späße, und er kam bald auch mit ihr in dieſen Ton, den er immer ſehr geliebt haben ſoll. Nun meinten die Damen aber, wir müßten den ſchwachen Alten verlaſſen, es griffe ihn doch am Ende zu ſehr an und nahmen Abſchied. Kaum waren wir aber zur Stubentür hinaus, ſo rief er uns zurück und ſagte: „ich muß dem Reichardt doch auch meine Schätze zeigen.“ Da brachte eine Aufwärterin allerlei ſchöne, zum Teil koſtbare Sachen herbei. Das Intereſſanteſte darunter, war eine ziemlich große flache Caſſette, welche die Fürſtin Eſterhazy, die Gemahlin des jetzt regierenden Fürſten, Sohns des faſt lebenslangen Herrn unſeres Haydn, ihm hatte nach ihrer eigenen ſorgfältigen Angabe machen laſſen. Sie war von ſchwarzem Ebenholz, ſtark in Gold gefaßt und mit goldnen Basreliefs verziert. Auf dem Deckel war die rührende ſchöne Scene im Akademieſaal gemahlt, die bei der letzten großen Aufführung von Haydn's Schöpfung zur wahren Apotheoſe für den Künſtler wurde. — (Collin ſagte mir letzt auch ein recht ſchönes beſchreibendes Gedicht über dieſe Scene vor) In der Caſſette lag ein großes prächtiges Stammbuch, auch ſchwarz mit Gold, der Fürſtin Namenszug darauf und inwendig die herzlichſten Inſchriften von der ganzen fürſtlichen Familie. Ich müßte der erſte Künſtler ſein, der ſich einſchriebe, ſagte mir der liebe Alte; er würde mir's ſchicken. Die ganze Caſſette war übrigens zu beiden Seiten mit dem zierlichſten Schreibzeuge und allerlei kleinen angenehmen und nützlichen Inſtrumenten von feiner Engliſcher Stahlarbeit und Gold angefüllt.

Dann zeigte er mir noch eine große Anzahl goldener Medaillen von der Petersburger muſikaliſchen Geſellſchaft, von dem Pariſer Konzert, für welches er mehrere Symphonien eigens komponiert hat, und von vielen Anderen; auch einen ganz herrlichen Ring vom Ruſſiſchen Kaiſer; Diplome vom Pariſer Nationalinſtitut, vom Wiener Bürgerrecht und viele andere dergleichen Dinge noch. Der gute Alte ſchien recht froh darin zurückzuleben. Als wir denn nach einer guten Stunde wirklich Abſchied nahmen, behielt er mich allein noch feſt an der Hand und ſagte mir unter vielen Küſſen, ich müßte ihn, ſo lange ich hier bliebe, wenigſtens einmal die Woche beſuchen. Mit kleinen ängſtlichen

Zügen des Geizes, mitten unter seinen Reichtümern, die er nicht einmal mehr benutzen konnte, mag ich diese Erzählung nicht beschmutzen; es ging mir aber durch die Seele."

Nisles Bericht über seinen Besuch bei Haydn anläßlich seines Wiener Aufenthaltes lautet:

„Hier, bester Freund, hätte ich Ihnen gewünscht, Augen- und Ohrenzeuge sein zu können. Die gutmütig heitere Miene, mit der Papa Haydn selbst trübe Bilder der Vorzeit vergegenwärtigte — der fromme demutvolle Ton seiner Stimme — wie er all sein Wirken nur der Gnade Gottes beimaß — sogar seine kindlich freudige Erinnerung erhaltener Ehrenbezeugungen und Geschenke — —es war ein herrlicher Morgen. Sein ganzes Wesen schien im schönsten Einklang mit seinen Werken. So war's mir auch wirklich, je nachdem sein Ideengang mir Scenen seines Lebens vormalte, als hörte ich im Geiste sanft mitertönen: bald ein gemütliches Andante aus seinen Sinfonien, bald eins seiner muntern Rondo's oder scherzenden Menuetten und Trio's; oder wenn sein schön religiöses Gefühl vorherrschte, irgend ein Bruchstück seiner trefflichen Messen — seiner sieben Worte des Erlösers. — Besonders gefiel er sich, in seiner Jugendzeit zu verweilen und mir zu erzählen, mit welchen Schwierigkeiten er oft zu kämpfen gehabt; wie er sich plagen, oft kümmerlich behelfen müssen. Die gute Haushälterin, die wohl diesmal etwas mehr als nötig die bunten Tassen und schön geschliffenen Gläser der glänzenden Möbeln abwischte, war wie auf Kohlen, wenn der große Meister gegen einen Fremden so klein tat, ließ dann einigemal die geschäftige Hand ruh'n, und brach in die Worte aus: „Aber jetzt — (denken Sie sich dabei eine Miene, deren Wichtigkeit Haydns kindlich unbefangener aufhelfen sollte und das Jetzt wenigstens als Viervierteltelnote im Moderato) „I nun", versetzte dann Haydn, leicht hingeworfen, „jetzt habe ich durch Gottes Hilfe mein Auskommen." Ach, dachte ich, guter Mann, möchtest Du es nur noch recht lange genießen! Unter seine Leiden zählte er auch, daß ihn die Rezensenten oft hart mitgenommen hätten, und daß es ihm überhaupt unmöglich geschienen, Alle zu befriedigen; „doch" setzte er gelassen hinzu, „später beruhigte ich mich mit dem Gedanken: Du willst schreiben, wie es dir dein Herz diktirt; und ich befand mich wohl dabei." Bei solchem Talent und reinem Sinn für das Schöne, gewiß der beste Ausweg. Nach manchen mir höchst interessanten Bemerkungen überhaupt, als auch hinsichtlich meiner eigenen Versuche, schloß Haydn die letzte Unterredung mit den Worten: „Ja, junger Freund, so weit habe ich es gebracht, jetzt — (doch nein — Alles, werter Freund, kann ich nicht wieder erzählen. Das hier Fehlende — vielleicht weiterhin.) Kein Vater konnte seinen Sohn herzlicher entlassen, als der traute Haydn mich. Indessen kam es mir vor, als bemerkte ich einige Beklommenheit während seines freundschaftlichen Abschieds; seine Hand, die mit jugendlicher Wärme die meinige gefaßt hatte, rückte, mit etwas gehemmtem Fluß der Rede, nach und nach bedeutsam, ängstlich in die Höhe — ich ahnete nicht in der Ferne sein Begehren — Endlich, gleichsam sich Luft machend, weckte er mich, den Zerstreuten, aus dem Traume; „Ach so einem alten Manne, wie mir, könnten Sie wohl die Hand küssen!" „Bester Vater Haydn, mit welchem Vergnügen"; Ich drückte die Hand, durch deren rastlosen Tätigkeit sein schöner Geist so viel Herrliches wirkte, an meine Lippen. — Jetzt fiel er mir um den Hals — küßte mich — („Aber," werden Sie sagen, „wußten Sie denn nicht, daß fast alle junge Komponisten, ihn Vater Haydn nennend, die Hand küßten?")."

Dieſe kindliche, zärtliche Verehrung, die alle jüngeren Komponiſten, ihm, ihrem Vater — zollten, geht rührend ſchön aus nachſtehendem Schreiben, das Cherubini aus Paris an ihn ſandte, hervo

»*Carissimo e riveritissimo Padre. Sono a incommodarla de'mi... veteri, per pregarla di farmi un piacere.*

Un Mercante e Editore di Musica mi propone di fare una nuova edizzione in Parigi di tutti i suoi divini Quartetti. Come non puo far detta impresa, che prendendo i medesimi di varie altre edizzioni, le quali sono molto incorretti, egli mi ha marcato sul piccolo quinterno di musica, che proverà qui annesso, tutti i cosi dubiosi che egli crede incorretti. Prego dunque l'Illustre e caro Padre Haydn, di aver la bontà di dare un occhiata a questi framenti, per vedere se son corretti e conformi all'originale, e di correggere i mancamenti ove cara necessario, se ve ne sono.

Domando, ancora perdono della liberta ch'io prendo, e della pena ch'io le reco, pregandolo di occuparsene quanto prima.

Dopo che ho avuto il dispiacere di lasciarla, caro Padre, sono stato e sono sempre ammalato di attachi di Nervi; e ciò mi ha impedito di travagliare, e di cercare ad imitarla, oh caro maestro di tutti.

Abbiamo appreso con un indicibile soddisfazzione in Parigi, gli onori che le sono stati resi all'Università di Vienna, il giorno che hanno eziguita la sua immortale Creazione. Ho pianto di piacere a tal nuova, ed ho desiderato di trovarmi presente, per offrirle la mia porzione d'incenso.

Addio carissimo Padre, mia moglie lo abbraccia teneramente. Io faccio l'istesso e con rispetto mi dico

Il suo affmo Figlio

e ammiratore

Parigi, 26. Aprile 1808. *L. Cherubini.*«

Die Philharmoniſche Geſellſchaft in Petersburg, zu deren Gründung die erſte dortige Aufführung der „Schöpfung" (1802) die Veranlaſſung gegeben hatte, ließ im Jahre 1808 durch Karl Leberecht eine Medaille prägen, deren erſtes Exemplar in Gold, 42½ Dukaten ſchwer, ſie mit einem Ehrendiplom an Haydn ſchickte. Der Meiſter war ſchon vorher von ſeinem Schüler Neukomm durch nachſtehenden Brief von dieſer Ehrung verſtändigt worden.

„St. Petersburg am 16. Juni 1806.

Theureſter Papa!

Dieß iſt der letzte Brief, den ich von hieraus an Sie ſchreibe; übermorgen reiſe ich ab, und hoffe im September in Wien einzutreffen. Ich mache einen ſehr großen Umweg, und durchreiſe einen großen Theil von Deutſchland in nord-weſt-öſtlicher Richtung. Meine Reiſe nach Deutſchland wird mir nur intereſſant, weil ich ſo glücklich ſeyn werde, Sie wieder zu ſehen.

Die philharmoniſche Geſellſchaft in St. Petersburg hat Ihnen zu Ehren eine Medaille prägen laſſen, und an Sie durch den in Wien befindlichen ruſſi-

schen Ambassadeur geschickt. Die Herren Directoren der Gesellschaft wollten sie mir mitgeben, allein ich lehnte es ab, weil ich erst in drey Monathen nach Wien kommen, und weil es Ihrer würdiger ist, wenn sie von dem Herrn Ambassadeur übergeben wird. Auch bathen mich die Herren Directoren, Ihnen zu bemerken, daß die Jahreszahl 1802 das Stiftungsjahr der Gesellschaft sey, und weil Ihr allgemein bewundertes Meisterwerk: ‚die Schöpfung' den Grundstein zu dem Gebäude legte, so glaubte die Gesellschaft, dieß für sie so merkwürdige Jahr am besten dadurch bey der Nachwelt im Andenken zu erhalten. Die Medaille wiegt 42½ Dukaten.

Ihr Diplom als Ehrenmitglied dieser Gesellschaft ist noch nicht ausgefertigt. Bald werde ich so glücklich seyn, Sie wieder zu sehen. Leben Sie recht wohl mein theuerster Papa, und erhalten Sie mir Ihre Liebe, das einzige, welches mein Loos beneidenswerth, und mich zu dem glücklichsten auf Erden macht

ewig

Ihr dankbarer Sohn
Neukomm."

Das Ehrendiplom lautete folgendermaßen:

„Wohlgebohrner Herr!

Höchstverehrter Herr Kapellmeister!

Die Vorsteher der hiesigen philharmonischen Gesellschaft eilen, sich eines Auftrages zu entledigen, den sie zu den angenehmsten und ehrenvollsten ihres Lebens rechnen. Sie sollen dem unsterblichen Schöpfer der erhabensten Tonstücke einen Beweis der unbegränzten Verehrung, die sie, wie jeden Freund der Musik bey dem Nahmen Haydn durchglüht; aber auch zugleich einer Dankbarkeit überreichen, die selten gerechter und nie aufrichtiger und gefühlter seyn kann.

Die philharmonische Gesellschaft ist ihre Entstehung dem menschenfreundlichen Eifer einiger Verehrer der Tonkunst schuldig, sie waren so glücklich, ihre kühnsten Wünsche bald und schöner als sie kaum zu hoffen wagten, erfüllt zu sehen, und so entstand eine Verbindung, der schon jetzt eine nicht unbedeutende Anzahl von Witwen ein kummerfreyes Alter verdankt, und die, von unserm menschenliebenden Kaiserhause und einem wohltätigen Publikum großmüthig unterstützt, sich den schönsten Hoffnungen für die Zukunft überlassen darf.

Und diesen schönen Erfolg verdanken wir dem überall gefeyerten Meisterwerke der Tonkunst, wir verdanken ihn Ihrer Schöpfung. Genehmigen Sie daher, ehrwürdiger Mann, das Opfer der gerechtesten und größten Dankbarkeit, welches Ihnen diese Gesellschaft in beyfolgender Medaille darbringt. Empfangen Sie es mit der allen großen Männern und Ihnen so vorzüglich eigenen Güte, und schenken Sie für die Zukunft einer Gesellschaft Ihr Wohlwollen und Ihre Theilnahme, die Sie als Ihr Werk betrachten dürfen, und deren segenreiche Wirkungen auch Segnungen auf den heiteren Abend Ihres zur Freude der Menschheit thätigen Lebens herabrufen.

Wir unterzeichnen uns mit der innigsten Verehrung

St Petersburg am 29. May 1808.

Ew. Wohlgebornen

ergebenste Diener
folgen die Unterschriften."

Der Fürſt Kurakin, damals kaiſerl. ruſſ. Botſchafter in Wien, überſendet Medaille und Diplom am 25. Juli an Haydn: „Die philharmoniſche Geſellſchaft von St. Petersburg wünſcht, dem Doctor der Tonkunſt, dem Vater der Harmonie, dem unſterblichen Haydn beiliegende Medaille zu übermachen. Mit dem größten Vergnügen übernehme ich dieſe Sorge, welche mir eine ſo ſchöne Gelegenheit darbot, dem Urheber der Schöpfung, der Jahreszeiten und ſo vielen großen Werke die Gefühle meiner ſteten Bewunderung ſo wie meiner unbegrenzten Achtung zu bezeugen.“

Haydn dankte für die ihm zuteil gewordene Ehre in folgendem Schreiben, das im Archiv der Petersburger Geſellſchaft aufbewahrt wurde:

„Wohlgeborene Herren! Verehrteſter Vorſteher der Philharmoniſchen Geſellſchaft!

Es wird mir ſchwer, Worte zu finden, um Ihnen die Empfindungen des gefühlvollſten Dankes auszudrücken, wozu mich Ihre ſchätzbarſte Zuſchrift vom 29. Mai d. J. und die derſelben beigeſchloſſene Medaille verpflichtet. Seien Sie verſichert, daß ich ſtolz darauf bin, zu wiſſen, daß meine Arbeiten auch von den Bewohnern Ihrer großen und berühmten Kaiſerſtadt mit Beifall aufgenommen ſind, und daß ich einen ſolchen Werth auf das Zeugniß lege, womit mich eine Geſellſchaft von Kennern u. Liebhabern der Kunſt, welcher ich mein Leben widmete, beehrt. Sie haben dadurch meine ſinkenden Kräfte aufs neue belebt und mir durch das Bewußtſein, wenngleich auf eine entfernte Weiſe, dazu beigetragen zu haben, daß Unglückliche getröſtet und Thränen der Witwen und Waiſen getrocknet werden, manche frohe Stunde in meinem hohen Alter bereitet.

Möge ein zu ſo ſchönen Zwecken vereinigtes Inſtitut ſich in immer ſteigendem Flor erhalten! Möge es ihm gelingen, Talente zu entwickeln, die Ausbildung der Tonkunſt zu befördern und gutgeſinnte Menſchen ferner zur Wohltätigkeit zu ermuntern!

Mit dieſen aufrichtigſten Geſinnungen, welche ich allen Mitgliedern der Philharmoniſchen Geſellſchaft mitzutheilen bitte, verharre ich, Wohlgeborne Herren u. Gönner, dero dankbarſter Verehrer

Joſ. Haydn.

Wien, d. 28. July 1808.“

Die Medaille zeigt auf dem Avers eine vierſaitige Lyra, über dieſer den Namen: Haydn von einem Lorbeerkranz umgeben, darunter die Jahreszahl 1802; auf dem Revers die Inſchrift: Societas Petropolitana Orpheo redivivo.

Im Herbſt des Jahres 1808 kam Neukomm von Petersburg zurück; er betreute Haydn in den letzten Lebenstagen mit rührender Sorgfalt und Anhänglichkeit. Er ſchreibt in ſeinen Notizen zu Dies (S. 109):

„Nach meiner Rückkehr aus Rußland 1809 [er kam ſchon Ende 1808] hielt ich mich den ganzen Winter über in Wien auf um meinen theueren Vater Haydn täglich ſehen zu können; ich wählte zu meinem Beſuch die ſpäten Nachmittagsſtunden, nachdem er von ſeinem Nachmittagsſchläfchen etwas geſtärkt wieder aufgeſtanden und, wie Dies erzählt, wieder angekleidet war. Eines Tages erſchien ich etwas ſpäter als gewöhnlich. Haydn kam mir recht heiter entgegen und ſagte mir mit triumphirender Miene: Weißt Du wohl, daß ich heute mein Gebet (ſo pflegte er in der letzten Zeit ſein Lied ‚Gott erhalte', das er täglich ſpielte, zu nennen) recht brav, ja recht brav geſpielt habe? Ich konnte mich nicht der Thränen enthalten über dieſen Ausbruch von Selbſtzufriedenheit des erhabenen Schöpfers von ſo vielen Hunderten von unerreichbaren Meiſterwerken, der kaum zehn Jahre früher mir nicht erlauben wollte, ihm gelegentlich meine Bewunderung über Stellen aus ſeiner ‚Schöpfung' oder den ‚Jahreszeiten' auszudrücken."

Neukomm überredete den greiſen, nicht mehr ganz urteilskräftigen Meiſter, in eine Wiener Aufführung des Oratoriums »Il ritorno di Tobia«, das Neukomm ſchon ſeinerzeit für Rußland einer Umarbeitung unterzogen hatte, in dieſer gekürzten Form zu willigen. Die Aufführung wurde am 22. und 23. Dezember 1808 von der Tonkünſtler-Sozietät veranſtaltet und enthielt außer dem Haydnſchen Oratorium noch eine Haydn gewidmete Orcheſter-Fantaſie von Neukomm. Die Aufführung brachte dem Altmeiſter keinen ſonderlichen Erfolg. Reichardt ſchreibt in ſeinen „Vertrauten Briefen", daß man den „Tobias" wohl eben „nur heranzog, um auch damit noch ſein höchſtes Alter zu ehren", und Roſenbaum merkt in ſeinem Tagebuch in ſeiner lakoniſchen Art an: „uraltes Machwerk, das nicht gefiel." Dieſes Konzert, in welchem eine italieniſche Kontra-Altiſtin, Mlle Marconi, durch die Schönheit ihrer

Stimme auffiel, war die letzte in italieniſcher Sprache geſungene Aufführung der Tonkünſtler-Sozietät. Am 22. Dezember wurde der I. Teil, am 23. Dezember der II. Teil gegeben, und an beiden Abenden die Fantaſie von Neukomm, der das Konzert auch leitete. Der von Haydn als Dirigent ſeiner Werke ſo geſchätzte und bevorzugte Paul Wranizky war leider einige Zeit vorher, am 26. September 1808, erſt 52 Jahre alt, geſtorben. Am erſten Aufführungstage (22. Dezember 1808) gab übrigens Beethoven gleichzeitig ſeine Akademie im Theater a. d. Wien, wobei die „Paſtorale" und die C-moll-Sinfonie, die Chor-Fantaſie und drei Sätze aus der C-dur-Meſſe aufgeführt wurden.

Der Fürſt Eſterhazy bemühte ſich jetzt auch, ſeinem Kapellmeiſter die letzten Lebenstage möglichſt ſorgenfrei zu geſtalten. Ein Beleg des fürſtlichen Zahlamtes aus dem Jahre 1808 lautet:

„In der Anlage werden die für den Kapellmeiſter Haydn aus der Apotheke zum goldenen Kreuz zu Mariahilf im Monat März l. J. verabfolgten Medicamenten in einem Betrag von . . . . . 45 f. 45
dann die vom Herrn Doctor Franz Edler v. Hohenholz vom 1. Jän. bis Ende März angerechneten Viſiten pr. 189 f.
zuſammen 234 f. 45 x.

zur hohen Paſſirung hiemit unterthänigſt unterbreitet.

Wien am 8. April 808

wurde für zahlbar paſſirt
Peſt 6. Juny 808 F. Eſterhazy mp."

Man entnimmt daraus den Namen des unſeren Meiſter in ſeiner letzten Zeit behandelnden Arztes Hohenholz. Dieſe Begleichung der ärztlichen und Apothekerrechnungen aus der fürſtlichen Kaſſe dürfte das ganze Jahr hindurch ſtattgefunden haben, wie das nachſtehende Dankſchreiben Haydns angibt:

„Durchlauchtigſter Fürſt
Gnädigſter Fürſt und Herr!

Ew. fürſtl. Durchl. lege ich für die gnädigſte Bewilligung meines Geſuches um die huldreichſte Übernahme meiner jährlichen Ausgabe für den Arzt und für die Apotheke meinen unterthänigſten Dank zu Füßen. Durch dieſe neue Wohlthat haben mich Ew. fürſtl. Durchlaucht von einer drückenden Sorge befreit und mich in den

Stand gesetzt, dem Ende meiner irdischen Laufbahn heiter und ruhig entgegen zu sehen.

Möchte der Himmel meine eifrigsten Wünsche für Ew. fürstl. Durchl. ununterbrochenes Wohl und den immer steigenden Flor Höchstdero erlauchten Familie erhören!

Ich verharre in schuldigster Ehrfurcht
Ew. fürstl. Durchlaucht
Wien den 22ten Dec. 1808 unterthänigster Diener
Joseph Haydn."

Im Jahre 1809, dem Sterbejahre unseres Meisters, war das gewaltige Ringen Österreichs zur Behauptung seiner Macht gegenüber dem französischen Vordringen wieder auf einen kritischen Punkt angelangt. Der Krieg wurde in das Herz Österreichs getragen; in unmittelbarster Nähe der Hauptstadt spielten sich die Entscheidungskämpfe ab. Wohl gelang es den Österreichern, einzelne Siege zu erfechten, wohl konnte dem ungestümen Vormarsche Napoleons teilweise Einhalt geboten werden; zum Schlusse blieb er doch Sieger, und Österreich mußte kapitulieren. Daß in diesen Frühlingstagen, die für Wien keine sonnigen waren, wenig Lust bestand, künstlerische Veranstaltungen durchzuführen, ist begreiflich. Um so bemerkenswerter ist es, daß die einzigen großen Konzerte, die damals stattfanden, Aufführungen Haydnscher Werke brachten: am 25. März im Theater in der Leopoldstadt die „Sieben Worte" und am 26. und 27. März im Burgtheater die „Schöpfung". Auf Haydn selbst, seine körperliche und seelische Verfassung, machten die unseligen Kriegsereignisse furchtbaren Eindruck, um so mehr, als auch einiges ihn persönlich Betrübende dazu kam. Neukomm, den er stets sehr geliebt hatte, verließ ihn am 16. Februar, wobei Haydn ihm zum Abschied das Autograph seiner letzten Messe, der in B-dur, der sogenannten „Harmoniemesse", schenkte. Auch Griesinger, mit dem Haydn so gerne verhandelte und handelte, verließ die Kaiserstadt am 3. Mai. Schon vorher, am 7. März, war Joh. Georg Albrechtsberger, sein lieber Freund und Kunstbruder, ihm im Tode vorausgegangen. Immer einsamer wurde es um den alten Mann, der wie ein entlaubter Baum allein auf weiter, trostloser Heide stand. Er selbst hatte mit dem Leben abgeschlossen. Er hatte nochmals seine letztwilligen Verfügungen revidiert und schloß sein zweites und letztes Testament am 7. Fe-

bruar 1809 ab. Immer war er darauf bedacht, seinen Verwandten, Dienstleuten und sonstigen Nahestehenden möglichst viel zu hinterlassen, aus dem Bedürfnis heraus, Gutes zu tun, und in dem Bestreben, auch menschlich sich ein gutes Andenken zu sichern. Er rief noch einige Wochen vor seinem Tode seine Dienstleute zusammen und las ihnen seine letztwilligen Anordnungen vor, um zu erfahren, ob sie damit zufrieden seien. Mit Tränen in den Augen dankten ihm die Leute für seine fürsorgliche Güte. Vielleicht ist der Verkauf seines englischen Flügels auch auf den Wunsch zurückzuführen, seinen Erben möglichst viel Bargeld in den damaligen, so unruhigen Zeiten zurückzulassen; ein einzelnes Blatt (in der Wiener Nationalbibliothek), eine Seite eines Ausgabenbuches, enthält von der Hand Haydns mit zitternder Schrift geschrieben die Notiz: „Heute den 1. April verkaufe ich mein schönes Fortepiano um 200 Joſ. Haydn im 78. Jahr."

(Es trug die Firmenbezeichnung »Bucket Shudi et Johannes Broadwood Londini fecerunt 1775 Patent Nr. 762.«)

Die Franzoſen waren inzwiſchen in Wien eingerückt. Am 9. Mai reichten die Vorpoſten des Marſchalls Lannes bis nach Hütteldorf. Am 10. Mai beſetzten die Franzoſen die Vorſtädte im weiten Umkreiſe von Döbling bis Simmering; das Hauptquartier ſchlugen ſie in Schönbrunn auf. Am 11. Mai, abends 9 Uhr, begann das Bombardement der Stadt aus 20 Haubitzen. Ein Kartätſchenſchuß fiel am nächſten Morgen in der Nähe von Haydns Haus nieder, als er gerade beim Ankleiden war. Der alte zitternde Greis war mutiger und gefaßter als ſeine geängſtigten Hausgenoſſen; hatte er doch auch eine Einladung des Fräulein von Kurzböck, zu ihr in die innere Stadt zu ziehen, als die Franzoſen ſich näherten, abgelehnt.

„Kinder, fürchtet Euch nicht, wo Haydn iſt, kann Euch kein Unglück treffen", hatte er ſeinen Leuten aufmunternd und ſelbſtbewußt geſagt. Am 12. Mai kapitulierte die Stadt, und am 13. Mai früh 7 Uhr rückten die Franzoſen ein. Napoleon ſoll Haydn eine Ehrenwache vors Haus haben ſtellen laſſen. Angeblich ſoll Napoleon vor dem erſten Attentatsverſuche des jugendlichen Hamburger Paſtorenſohns Friedrich Staps dadurch bewahrt worden ſein, daß er abends zur Aufführung eines Haydnſchen Werkes ins Operntheater fuhr, was der alte Meiſter, den Staps beſuchte,

diesem mitgeteilt hätte[1], worauf der Attentäter mit Rücksicht auf Haydn von seinem Plan abließ. Staps hat dann am 11. Oktober tatsächlich ein Attentat auf Napoleon versucht und büßte sein mißglücktes Vorhaben mit dem Tode.

Ein französischer Husarenoffizier italienischer Herkunft, Clement Sulemy, besuchte den Meister noch wenige Tage vor seinem Tode (nach Griesinger am 17. Mai, nach Dies am 26. Mai) und sang ihm die Arie „Mit Würd' und Hoheit angetan" aus der „Schöpfung" vor. Es war der letzte auswärtige Besucher, den Haydn empfangen hat. Am 27. Mai, so berichtet sein treuer Diener Elßler an Griesinger, konnte der Greis nicht mehr aufstehen; er blieb im Bett liegen, bei zwar geschwächtem, aber noch vorhandenem Bewußtsein. Ruhig und willig ließ er alles mit sich geschehen, und auf die Frage, wie es ihm gehe, antwortet er stets: „Kinder, seid getröstet, es geht mir gut." Am 29. Mai baten die Hausleute den Hausarzt Dr. Hohenholz, noch einen anderen Arzt zu einem Konsilium zu berufen. Mit Zustimmung Haydns wurde Dr. Böhm dazu ausersehen, der am 30. morgens erschien. Auch er konnte nicht mehr helfen. Haydn wurde immer schwächer und matter; vier Stunden vor seinem Tode sprach er zum letztenmal, zehn Minuten vor seinem Ende war er noch bei Bewußtsein und drückte seiner alten getreuen Köchin Nannerl die Hand. Kurz nach Mitternacht, am 31. Mai, 20 Minuten vor ein Uhr früh, verließ er sanft und schmerzlos seine sterbliche Hülle. An seinem Sterbebette standen nur seine Hausleute und ein Nachbar, der auch als Zeuge auf seinem Testament unterschrieben ist. Das Totenprotokoll der Pfarre Gumpendorf, ebenso Rosenbaum in seinem Tagebuch, geben „Entkräftung" als Todesursache an. Auf Veranlassung des Malers Dies nahm der treue Elßler seinem von ihm abgöttisch verehrten Herrn die Totenmaske ab und bewahrte sie auf[2].

Über das Begräbnis, welches nach dem ausdrücklichen Wunsche Haydns „erster Klasse", d. h. mit allem Pomp stattfinden sollte,

[1] Die ganze ziemlich unglaubhafte Episode steht in dem historischen Roman „Napoleon I. in Wien" von Braun von Braunthal, Wien 1860.

[2] Von dieser Totenmaske wurden später durch den Bildhauer Fernkorn einige Abgüsse gemacht. Das Original soll zugrunde gegangen sein. — Die im Museum der Stadt Wien aufbewahrte, aus dem Besitz der Tänzerin Fanny Elßler, der Tochter Joseph Elßlers, stammende Maske dürfte einer dieser Fernkornschen Abgüsse sein.

liegt eine einzige authentische Mitteilung vor, die Aufzeichnungen Rosenbaums in seinem Tagebuche. Er schreibt: „Fronleichnamstag 1. Juni. Ein heißer Tag, erstickender Staub. Keine Prozession. Nachmittag 5 Uhr Leichenbegängnis des großen unsterblichen Sängers der Schöpfung und der Jahreszeiten Joseph Haydn. Alle Theater sind geschlossen. Alle Marschälle und Generäle sind abgereist. Nachmittag um 4 Uhr mit der Rodler zum Leichenbegängnis Haydns. Er lag in seinem großen Zimmer schwarz gekleidet, gar nicht entstellt, zu seinen Füßen lagen die sieben Ehren-Medaillen von Paris, Rußland, Schweden und die hiesige Bürger-Medaille. Nach 5 Uhr wurde Haydn in einem eichernen Sarg in die Gumpendorfer Kirche geführt, da dreymal herumgetragen, eingesegnet und in den Kirchhof vor der Hundsturmer Linie geführt. Nicht ein Kapellmeister Wiens begleitete seine Leiche. Vom Fürsten war Grell, Möglich, Pölt, die Stockloß, Desmith und Kerner. Er liegt dem Löschenkohl[1] zur Rechten, an dessen linker Seite die Roose[2] ruht.

Der schmerzliche Vorwurf Rosenbaums: „Nicht ein Kapellmeister Wiens begleitete seine Leiche", findet seine Bestätigung in einer Stelle eines Briefes von Schindler an Moscheles (11. April 1827), worin Schindler schreibt: „Hätte die [Londoner] philharmonische Gesellschaft durch ihr edles Geschenk nicht den Impuls gegeben und die Wiener aufgeregt, Beethoven wäre gestorben und so begraben worden wie Haydn, hinter dessen Bahre fünfzehn Menschen gingen." Daß die Teilnahme der musikalischen Kreise und der Bevölkerung überhaupt ausblieb, hat ausschließlich in der Besetzung der Stadt durch die Franzosen und in den strengen Überwachungsvorschriften seine Ursache gehabt; erfuhren doch die nächsten Freunde des Meisters die Nachricht von seinem Tode erst nach dem Begräbnis. Andreas Streicher, der die Trauernachricht Griesinger brieflich mitteilte und ihm gleichzeitig ein Schreiben Elßlers übermittelte[3], worin die letzten Stunden von Haydns Erdendasein beschrieben werden, schrieb daher: „Wären die gegenwärtigen Umstände nicht, so würde Haydns Leichen-

[1] Johann Löschenkohl, Kupferstecher.

[2] Betty Roose, Schauspielerin am Burgtheater, vergötterter Liebling des Wiener Publikums, war am 8. Oktober 1808 gestorben.

[3] Beide abgedruckt im Anhang

begängnis ein Trauerfest geworden sein, desgleichen man in Wien nie sah."

Die französischen Besatzungsbehörden, die dem lebenden Meister alle mögliche Aufmerksamkeit erwiesen hatten, verabsäumten nicht, auch dem Toten ihre Achtung zu bezeugen. In der amtlichen Wiener Zeitung, die unter französischer Kontrolle stand, wurde der Tod Haydns angezeigt; als am 15. Juni eine Totenfeier für Haydn in der Schottenkirche stattfand, bei der Mozarts Requiem aufgeführt wurde, nahmen daran die hohen französischen Würdenträger teil, und französisches Militär machte abwechselnd mit den „schönen Grenadieren des 2. Regiments der Stadtmiliz" Spalier in der Kirche und umgab „das in der Mitte derselben aufgerichtete Trauergerüst"[1]. Eybler dirigierte, Mad. Campi, Mlle. Marconi, die Herren Pfeiffer und Frühwald sangen die Soli. Die Aufführung war, nach Rosenbaums Aufzeichnungen zu schließen, nicht hervorragend, das äußere Bild dürfte aber wenigstens entsprechend gewesen sein; Rosenbaum schreibt: „Wiens ganze schöne Welt erschien, die meisten in Trauer. Das Ganze war sehr feyerlich und Haydns würdig."

Über Haydns Nachlaß gibt uns die im Landesgerichte Wien noch erhaltene, sogenannte Sperr-Relation sowie das Inventar- und Schätzungsverzeichnis Aufschluß. Demnach hinterließ der Meister 14800 fl. in öffentl. Fondsobligationen, dann private Schuldscheine auf insgesamt 650 fl. lautend; dazu kam das Haus mit seiner Einrichtung, das einen ziemlichen Wert repräsentierte. Alles in allem war der Nachlaß nicht unbedeutend, und die zahlreichen Legate, die Haydn testamentarisch festgesetzt hatte, konnten alle ausbezahlt werden, wobei ein stattlicher Betrag als reine Erbschaft für den Universalerben, seinen Neffen Mathias Fröhlich, verblieb. Einen speziellen Platz im Nachlaß nahmen die Kunstsachen und Musikalien ein, welche von Ignaz Sauer, Kunsthändler und beeideten Schätzungskommissär, am 26. Dezember 1809 katalogisiert und geschätzt wurden. Der Katalog wurde von Sauer dem damaligen Hofkapellmeister Joseph Eybler behufs Vorlage an den Kaiser zum Zwecke eventueller Ankäufe überreicht; gekauft wurde nichts, der Katalog aber ist in der ehemaligen k. u. k.

[1] Vgl. Der Sammler, 17. Juni 1809, vgl. auch Briefe des jungen Eipeldauers 1809, 6. Heft, 3. Brief, S. 25, und Allg. Mus. Ztg., Jahrg. XII, S. 39.

Familien-Fideikommißbibliothek (jetzt mit der Wiener Nationalbibliothek vereinigt) noch erhalten.

Dieser Katalog ist aber nur ein Teil des Verzeichnisses aller zur Versteigerung gebrachten Nachlaßgegenstände, unter welchen sich selbstverständlich auch die übrigen Einrichtungsgegenstände des Hauses sowie Haydns Kleider und Wäsche befanden. Wir ersehen daraus, daß Haydn eine reiche Garderobe hatte; 15 verschiedene Röcke (die meisten mit dazugehörigem Beinkleid) darunter ein „feiglblautuchener schmall mit Gold gestickt", ein braun-samtener mit Seide gestickt, ein stahlgrauer, ein blauer, ein rehfarbtuchener, ein stahlgrüner, ein „grüner Glappenfrack", dann noch vier verschiedene Klappenfracks, dazu mehrere Überröcke, 29 verschiedene Westen, davon eine „reich mit Gold und Silber gestickt", 11 Beinkleider, dann 30 Hemden, mehrere Spitzenmanschetten usw. zeigen, daß unseres greisen Meisters Ausstattung eine ungewöhnlich reichhaltige war, und daß er Freude an gewählter Kleidung hatte.

Die Versteigerung der Fahrnisse begann am 22. Dezember 1809 mit den Kunstsachen. Die Gegenstände, die Haydn dem Fürsten Esterhazy vermacht hatte, die Musikalien, Medaillen und Diplome, waren von der Feilbietung ausgeschieden worden. Es blieben aber noch immer genug andere Sachen, die das große Interesse des kauflustigen Publikums erregten. Die Allg. Musik. Zeitung (Jahrg. XII, Juni 1810, S. 580) schreibt: „Bei dem Verkaufe seiner [Haydns] Effekten war eine ganz ungewöhnliche Steigerung; selbst Leute von niederem Stande überboten und rissen sich darum, wie um Reliquien eines Heiligen. Insgesammt brachten die Fahrnisse einen Erlös von 23 163 fl. 24 x. Zum Schluß, am 30. April 1810, kam das Haus daran. Es wurde dem Kunsthändler Ludwig Maisch und seiner Ehegattin um 17 100 fl. zugeschlagen." Merkwürdig ist, daß unter den Passiven auch ein Betrag von 1092 fl. vorkommt „für Auslösung der im k. k. Versatzamte zur Zeit des Todes des Erblassers versetzt gewesenen Preziosen samt Interessen". Erst am 30. Januar 1816 wurde die Angelegenheit der Hinterlassenschaft Haydns vom Gerichte als beendet erklärt, nachdem noch am 9. Januar 1816 Aloysia Polzelli gerichtlich die Erklärung abgegeben hatte, daß sie „über die erhaltene Befriedigung keinen Anspruch mehr an die Haydnsche Verlassenschaft zu stellen habe".

Durch eine Gewalttat, eine Leichenschändung abscheulichster Art, die zu ihrer Entschuldigung wissenschaftliche Gründe heranzieht und sich auf begeisterte Verehrung beruft, wurde der Leichnam unseres Meisters kurz nach seiner Beisetzung seines Schädels beraubt[1]. Von den zwei Männern, die diese Tat ausheckten und ausführten, stand der eine Haydn zu dessen Lebzeiten sehr nahe: es war Karl Rosenbaum, der Gatte der Therese geb. Gaßmann, ehemaliger fürstl. Esterhazyscher Sekretär, von dem in diesem Buche schon wiederholt die Rede war. Der zweite Täter war sein Freund Johann Nep. Peter, Verwalter des k. k. n. ö. Provinzialstrafhauses, der damals die fiskalische Unschlittschmelze leitete. Beide waren durch die Schädellehre Galls dazu angetrieben worden, sich auf jede mögliche Weise in den Besitz von Schädeln eben Verstorbener zu setzen; insbesondre solcher, die im Leben durch Begabungen irgendwelcher Art sich hervorgetan hatten, und die sie im Leben kannten, deren Knochengebilde sie daher „nach ihrem Tode mit ihren geistigen Eigenschaften und den von Dr. Gall angegebenen Sitzpunkten im Knochengebilde ihrer Hirnschädel" vergleichen konnten.

Kurze Zeit vor Haydns Tod hatten die beiden Pseudo-Wissenschaftler das Grab, welches später das Nachbargrab von Haydns Leichnam wurde, das der jung verstorbenen hochbegabten Schauspielerin Betty Roose, geöffnet und den Schädel geraubt. Sofort nach Haydns Tode war in den beiden (Peter nennt übrigens noch zwei gleichgesinnte Freunde: Michael Jungmann, Taxator im Magistratstaxamt von Wien, und Ignaz Ullmann, ersten Amtsoffizier im Unterkammeramt der Stadt Wien) der Entschluß gereift, sich des Schädels zu bemächtigen, um ihn zu untersuchen. Beide bemühen sich auch, als Hauptmotiv für ihre Tat die „Verehrung" für den großen Mann hinzustellen, da sie die knöcherne Kammer seines Geistes nicht von Würmern oder Maden vernichtet sehen oder „Halbmenschen, Afterphilosophen oder lose Buben damit Gespött treiben sehen wollten (wovon ich oft, da ich mich

[1] Über das Schicksal von Haydns Schädel vgl. Ludwig Aug. Frankl, „Joseph Haydn ohne Kopf", N. Fr. Presse vom 10. April 1864 (auch erschienen in den Signalen 14. April 1864). Ferdinand Raab, „Aus dem Tagebuch eines Alt-Wieners", N. Fr. Presse v. 8. Juni 1876, und besonders Jul. Tandler, „Über den Schädel Haydns", Mitteilungen der Wiener Anthropologischen Gesellschaft, Bd. 39, Wien, 1909.

viel auf Leichenhöfen herumtrieb, Augenzeuge war, wie die Knochen der Verwesenen ausgegraben, um neue Körper in selbe Grube zu legen“ [1]. Vom Rechtsstandpunkte aus war ihre Verantwortung: „Da dieser große Mann der Erde zur Verzehrung auf dem Leichenhofe außer der Linie Hundsthurm übergeben und somit frei gelassen war, so gab es nach dem Gesetz selbst kein Hindernis mehr das Herrenlose zu ergreifen.“

Die Darstellung Rosenbaums in seinem Tagebuche weicht von der Peters in seiner Denkschrift[2] etwas ab, so daß sich Zweifel ergeben könnten, ob der von beiden ängstlich gehütete Schädel, der dann im Laufe der Zeiten in den Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien überging, wirklich der rechte sei. Tandler weiß aber diesen Zweifel zu entkräften, und da die Kette der jeweiligen Besitzer lückenlos bis zu Rokitansky geht, der die Reliquie der Gesellschaft der Musikfreunde schenkte, so hat man es hier tatsächlich mit einem Teil der sterblichen Überreste des großen Meisters zu tun. Die Tat der beiden anatomischen Dilettanten wurde schon zu deren Lebzeiten entdeckt. Der Fürst Esterhazy hatte bald nach Haydns Tode den Entschluß gefaßt, den Leichnam nach Eisenstadt überführen, dort in der Franziskaner-Gruft beisetzen zu lassen und bei dieser Gelegenheit ein feierliches Requiem zu veranstalten. Der Fürst war auch dieserhalb bei der niederösterr. Landesregierung eingeschritten[3], von welcher folgendes Dekret erfloß:

„Dem Herrn Fürsten wird in Erledigung seines Gesuches vom 1. d. M. die angesuchte Bewilligung, den am Leichenhofe außer der Hundsthurm Linie in einem besonderen Grabe liegenden Leichnam des Tonkünstlers Joseph Haydn ausgraben und nach Eisenstadt transferieren zu dürfen, gegen dem hiermit erlaubt, daß der Sarg, worin die Leiche ruht, in einem zweiten Sarg aus Holz oder Metall mit der gehörigen Länge und Weite verfertiget, der ausgegrabene Sarg gleich am Rande des Grabes in diesen Übersarg hineingelegt, sodann wohl verschlossen und zugedeckt

[1] Schreibt Peter in seiner Rechtfertigung, vgl. Tandler, S. 16.

[2] Veröffentlicht bei Tandler, S. 15ff.

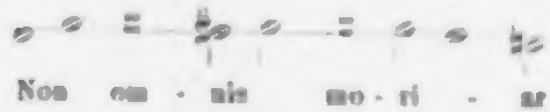
[3] Eisenstadt, Hauptarchiv 1809, Nr. 4044 „Regierung“. Nikolaus Fürst v. Est. bittet um Bewilligung den am Leichenhofe außer der Hundsthurm beerdigten Joseph Haydn aus innengeführten Rücksichten mit allen Sanitätserfordernissen ausheben und nach Eisenstadt transferieren zu lassen.

mittels des schon auf dem Leichenhofe in Bereitschaft stehenden Wagens an seinen Bestimmungsort gleich auf der Stelle abgeführt, endlich sich von Seite des Herrn Fürsten zwei Tage vor der Ausgrabung und Abführung der Leiche an den Sanitätsmagister Böhm wegen Verabredung der diesfälligen Stunde und wegen Sicherstellung der Gesundheit der damit beschäftigten Personen, sich verwendet werde.

Von der k. k. n. ö. Landesregierung
Wien, den 3. Dezember 1809."

Der Fürst war aber durch Geschäfte politischer Natur so in Anspruch genommen, daß er dieses ursprünglich von ihm selbst gewünschten Pietätsaktes nicht mehr gedachte; der bereits bestellte eiserne Sarg blieb im Wiener Palais unbenützt stehen, so daß im Jahre 1811 der Häuserinspektor von Wien anfragt, „was mit der eisernen Todtentruchen, welche für den verstorbenen Kapellmeister Joseph Haydn bestimmt ist und welche dermal bei der Küche nur im Wege steht, vorzukehren sei". Niemand kümmerte sich um des großen Meisters Ruhestätte am Hundsthurmer Friedhof, bis sein Schüler Neukomm, der — Künstler und Diplomat zugleich — im Gefolge des französischen Staatsministers Talleyrand 1814 am Wiener Kongresse teilnahm, sich des verwaisten Grabes annahm. Er ließ auf seine Kosten an der Friedhofsmauer über dem Grabe eine einfache Tafel aus gelbem Schiefer, ungefähr zwei Fuß im Umfang, mit einer Einfassung aus Sandstein anbringen, in welche er folgende Inschrift schneiden ließ, die einen Rätselkanon über das auf Haydn so eindrucksvoll wirkende Wort von Horaz enthält[1]

HAYDN
Natus MDCCXXXII
OBIIT MDCCCIX
CAN. AENIGM. QVINQE VOC.



D. D. D.
Discip. Eius Neukomm Vindob. Redux.
MDCCCXIV

[1] Vgl. über Haydns Grabstein Allg. Mus. Ztg. 1814 Nr 49, ferner allg. Wr. Mus. Ztg. 1841 Nr. 45, 1842 Nr. 7 und 149, 1843 Nr. 114, und Gazette musicale, Paris 1843 Nr. 2.

Der urſprüngliche Grabſtein iſt nicht mehr erhalten, ſondern nur ein an deſſen Stelle im Jahre 1842 vom Grafen Stockhammer geſetztes Denkmal. Abbildungen des urſprünglichen Grabmales exiſtieren aus dem Jahre 1830 (anonyme Lithographie, bei Diabelli erſchienen) und 1841 (von M. Aigner in Kupfer geſtochen, Beilage der Wiener Muſ. Ztg. 1841).

An ſeine urſprüngliche Abſicht, Haydn in Eiſenſtadt eine Grabſtätte zu widmen, ward der Fürſt Eſterhazy erſt erinnert, als im September des Jahres 1820 Herzog Adolf Friedrich von Cambridge als Gaſt des Fürſten in Eiſenſtadt weilte und unter anderen feſtlichen Veranſtaltungen eine Aufführung der „Schöpfung" das beſondere Entzücken des engliſchen Prinzen erregte. Bei einem der Aufführung folgenden Mahle brachte der fürſtliche Gaſt einen Trinkſpruch auf den unſterblichen Meiſter aus, gedachte der Anerkennung, die dieſer in England gefunden, und ſchloß, zum Fürſten Eſterhazy gewendet: „Wie glücklich war der Mann, der dieſen Haydn im Leben beſeſſen und noch im Beſitze ſeiner irdiſchen Reſte iſt." Der Fürſt enthielt ſich einer Aufklärung über die tatſächliche gegenwärtige Ruheſtätte der Gebeine Haydns, ordnete aber unmittelbar darauf auf Grund der ihm ſeinerzeit erteilten Bewilligung deren Exhumierung und Überführung nach Eiſenſtadt an.

Als man das Grab geöffnet hatte und die Gebeine in den vom Fürſten beſtellten Metallſarg legen wollte, kam es an den Tag, daß der Kopf fehlte; nur die Perücke war noch da.

Der Hergang der Überführung nach Eiſenſtadt, Beiſetzung daſelbſt, Nachforſchung nach dem Schädel und Hinzufügung des vermeintlich echten Schädels zu den übrigen Gebeinen war nach den Aufzeichnungen Peters, Roſenbaums nach den fürſtlich Eſterhazyſchen Akten und nach ſonſtigen Berichten ungefähr der folgende:

Als man bei der am 30. Oktober erfolgten Exhumierung, bei welcher der Fürſt gegenwärtig war, fand, daß der Sarg Haydns noch völlig unverſehrt ſei, und daß darinnen die Knochen mit den Kleidern und Perücke, jedoch ohne Kopf enthalten ſeien, erkannte man ſofort, daß es ſich hier um einen bewußten und noch vor dem Begräbniſſe ausgeführten Schädelraub handle. Der Fürſt, beſchämt und erzürnt über dieſe Blamage, die nicht unbekannt bleiben konnte und ihn zur Zielſcheibe des bekannten Spottes

der Wiener machen mußte, verlangte vom Polizeidirektor Grafen Sedlnitzky Ermittlung und Bestrafung der Schuldigen. Die Wiener Polizei scheint den Fall weniger tragisch genommen zu haben; sie wußte wahrscheinlich schon längst um diese Sache, war doch die Gattin eines Hofrates bei der Polizeidirektion, eine Frau v. Ohms, mit Peter gut bekannt, und hatte — wie verschiedene andere Leute — den Schädel Haydns oft in Peters Hause gesehen. Peter hatte den Schädel lange Zeit in sehr auffallender und, wie er glaubte, sehr pietätvoller Weise aufbewahrt. Er hatte ein schwarz poliertes hölzernes Gehäuse in der Form eines römischen Sarkophages, geziert mit einer goldenen Lyra, machen lassen, in dessen Innern auf einem weißseidenen, mit schwarzem Samt drapierten Kissen der Schädel ruhte. Als Peter seine Stellung veränderte, verteilte er seine Schädelsammlung an seine Freunde mit Ausnahme zweier Schädel, die er noch bei sich behielt. Den Schädel Haydns gab er an Rosenbaum, der die Absicht hegte, in seinem Garten ein eigenes Monument dafür zu errichten. Die Polizei brauchte also nicht lange zu suchen, sondern erschien zuerst bei Peter und verlangte von ihm die Auslieferung von Haydns Schädel. Peter beteuerte, denselben nicht mehr zu besitzen, und ließ sich das Geständnis entlocken, daß die gesuchte Reliquie bei Rosenbaum sei. Die Polizei wandte sich nun an diesen, nicht ohne vorsichtsweise die beiden bei Peter aufgefundenen Schädel mitzunehmen. Die Hausdurchsuchung bei Rosenbaum verlief ergebnislos; denn Rosenbaums Frau hatte den Sarkophag in den Strohsack ihres Bettes versteckt und sich bei Ankunft der Polizeibeamten rasch ins Bett gelegt, dabei die Worte zu ihrer Entschuldigung vorbringend, die nach dem Bibeltext „Rahel zu ihrem Vater Laban sprach, als sie seine Götzenbilder unter dem Sattel des Kameles gelegt und sich auf denselben gesetzt hatte".

Inzwischen waren die übrigen irdischen Überreste unseres Meisters nach Eisenstadt gebracht worden. Der Fürst Esterhazy hatte unterm 4. November 1820 an den fürstl. Güterdirektor Johann von Szentgály ein Reskript erlassen, demzufolge mit der Leiche von Wien am 6. November abends aufgebrochen werden solle und dieselbe am 7. früh in Eisenstadt eintreffen werde, hier feierlich beizusetzen sei, wobei das Mozartsche Requiem zu exekutieren sei. Szentgály fordert mittels Circulandum alle fürstlichen

Angeſtellten auf, dieſen Feierlichkeiten beizuwohnen, „und ſogeſtaltig dieſem berühmten Doctor der Tonkunſt die letzte Ehre zu zollen“. Nach dem Bericht Szentgálys an den Fürſten und nach einer ausführlichen Beſchreibung im Wiener Converſationsblatt vom 7. November 1820 gingen die Feierlichkeiten programmgemäß und eindrucksvoll vor ſich. Aber — der Schädel fehlte, das wußten viele, wenn auch nicht alle, und vor allem ärgerte es den Fürſten Eſterhazy maßlos, ſo von der Laune kleiner unbedeutender Perſonen abhängig zu ſein. Was er durch Gewalt nicht durchſetzen konnte, wollte er durch Beſtechung erreichen. Er ſandte ſeinen Leibarzt, einen Dr. v. Guldner, zu Peter und ließ dieſem alle möglichen Vergütungen und Belohnungen verſprechen, falls der Kopf wieder zur Stelle geſchafft werde. Peter ließ ſich durch die Verſprechungen beeinfluſſen und ſuchte nun auf Roſenbaum einzuwirken, daß dieſer den Kopf hergebe. Roſenbaum war aber nicht geneigt nachzugeben, ſondern gab irgendeinen Schädel, der ihm gerade zur Hand war, als den Haydns her. Die Polizei ſoll nun, wie erzählt wird, dieſen Schädel dem Anatomen Meyer der Wiener Univerſität zur Prüfung übergeben haben, welcher erklärte, der abgelieferte Schädel ſei der eines höchſtens zwanzigjährigen Mannes. Roſenbaum wurde daher nochmals angegangen und gab jetzt den Schädel eines Greiſes, welcher nunmehr dem Fürſten Eſterhazy abgeliefert wurde[1]. Auf jeden Fall war der von Roſenbaum abgelieferte Schädel nicht der Haydns; als dann die vom Fürſten dem Peter zugeſagte Belohnung ausblieb, hatten die beiden Geſellen wenigſtens die Genugtuung, den Fürſten hinters Licht geführt zu haben. Der von der Polizei den beiden abgenommene Schädel wurde dem Fürſten übermittelt, welcher ſeinem Kaplan, dem Probſt Philipp Frankl, den Auftrag gab, den Sarg ganz in der Stille nur mit Zuziehung des Kirchendieners zu öffnen und den Kopf an ſeinen Platz zu den Gebeinen des Verſtorbenen zu legen. Probſt Frankl führte dieſen Auftrag, wie er am 4. Dezember dem Fürſten mitteilt, am 29. November aus. Den echten Schädel Haydns aber übergab Roſenbaum vor ſeinem Sterben wieder dem Peter mit der Bedingung, ihn dem Wiener Konſervatorium, d. h. der Geſellſchaft der Muſikfreunde, zu hinter-

[1] Von dieſer letzteren Epiſode, die L. A. Frankl erzählt, berichtet Roſenbaum in ſeinem Tagebuche nichts.

lassen. Nach Peters Tode übergab dessen Witwe den Schädel Haydns ebenso wie den der Schauspielerin Roose, um allen Unannehmlichkeiten auszuweichen, dem behandelnden Arzte Dr. Karl Haller, welcher die beiden Schädel dem berühmten Anatomen Rokitansky schenkte, dessen Söhne den Schädel Haydns schließlich der Gesellschaft der Musikfreunde übergaben, wo er im Museum als kostbare Reliquie aufbewahrt wird.

Wie der Meister sein Leben und Wirken zwischen Wien und Eisenstadt teilte, so birgt auch jeder dieser beiden Orte nunmehr einen Teil seiner irdischen Reste.

Persönlichkeit.

Von Haydns Äußerem hat Pohl bereits im I. Bande dieſer Biographie (S. 219 ff). eine eingehende Schilderung gegeben, welche eigentlich den Haydn der letzten Lebensjahre nach Porträts und Schilderungen vorführt. Es iſt ihr daher nichts weiter hinzuzufügen, ſoweit des Meiſters Körperlichkeit in Betracht kommt.

Es wäre nur fortzuſetzen, daß er ſtets nett und rein, zu Zeiten ſelbſt vornehm gekleidet war und viel auf ſein Äußeres hielt. Schon morgens ſetzte er ſich ſauber angekleidet zur Arbeit und ließ es ſich nicht verdrießen, untertags die Kleidung zu wechſeln, namentlich wenn er ausging oder Beſuch erwartete. Die Nettigkeit zeigte ſich ſchon in der zierlichen Handſchrift, die Noten und Worte gleich deutlich und regelmäßig ſchrieb. Sein ganzes Weſen atmete eine gewiſſe Ruhe und Ausgeglichenheit, war von jener natürlichen Beſcheidenheit, die das Bewußtſein des eigenen Wertes einem verleiht. Vielfach wird Haydns Charakter als bedientenhaft, devot und unterwürfig hingeſtellt und auch ſeine muſikgeſchichtliche Stellung von dieſem Geſichtspunkte aus fixiert. So hat ihn auch Richard Wagner irrigerweiſe klaſſifiziert, verleitet durch die ihm bloß oberflächlich bekannten Lebensumſtände Haydns, deſſen Leben und Schaffen in einer ruhigen, dem überſchäumenden Weſen Wagners ſo entgegengeſetzten Entwicklungslinie verlief; und dieſe irrige Klaſſifikation iſt zu einer allgemein nachgeſprochenen geworden. Die Beurteilung Haydns von dieſem Geſichtspunkte aus iſt aber nicht zutreffend. Man darf ſich durch die An- und Unterſchriften in Briefen, Eingaben etc., die Haydn an ſeinen Fürſten oder andere Perſönlichkeiten richtete, nicht irremachen laſſen. Dieſe über-untertänige Schreibweiſe entſpricht teils dem gebräuchlichen Briefſtile jener Zeit, teils dem bürokratiſchen Kurialſtil und iſt um nichts ſubmiſſer als die Wendungen, die noch in unſeren Tagen von Miniſtern und anderen höchſten Funktionären an die Perſon des Souveräns gerichtet wurden. Daß Haydn ſich gar nicht, insbeſondere nach den beiden Londoner Reiſen nicht, als Leibeigenen des Fürſten Eſterhazy betrachtete

und sich die Freiheit seiner Person, wenn er wollte, zu wahren wußte, zeigt sein manchmal ganz selbstbewußtes Auftreten und sein Schaffen in den letzten Lebensjahren, in denen er nahezu nichts mehr für den Fürsten schrieb, sondern für jeden, der bereit war, ihn dafür zu bezahlen, ein Prinzip, das auch bei modernen Komponisten nicht als Schande, sondern als Wertbewußtsein gilt. Daß in diesen letzten Lebensjahren, aus denen die meisten und zuverläßlichsten Beschreibungen von Haydns Lebensumständen stammen, gewisse kleine Schwächen, die eigentlich nur Verzerrungen guter Eigenschaften waren, stärker hervortraten, darf das Charakterbild des Meisters nicht trüben. Hierzu ist die übergroße Genauigkeit Haydns in Geldsachen zu rechnen, die ihm von Reichardt den Vorwurf des Geizes eintrug. Dieser Vorwurf war gewiß ganz ungerecht; Haydn war ein guter vernünftiger Wirt, doch Geiz war ihm fremd. Der Geizige hat kein Gefühl für die Not seiner Mitmenschen, sie mögen ihm nah oder fern stehen. Er rafft Gelder und Werte zusammen, nur um im Wonnegefühl des Besitzes zu schwelgen. Haydn jedoch war auf das Materielle nur bedacht, um sich ein sorgenfreies, unabhängiges Alter zu sichern und für seine Verwandten und Hausleute, die er fortwährend unterstützte, auch über seinen Tod hinaus als Wohltäter zu wirken. Dieses Streben nach Wirkung über seinen Tod hinaus beherrschte ihn vielfach. So sehr ihn persönliche Anerkennung, Auszeichnungen, Ernennungen freuten, so war sein Sinn noch viel mehr darauf gerichtet, Unsterblichkeit zu erlangen. Das Horazsche Wort »non omnis moriar«, von seinem Schüler Neukomm auf seinen Grabstein gesetzt, dieses im Freimaurerleben angeblich häufig gebrauchte Wort, war einer seiner Leitsprüche. Im übrigen waren die Beziehungen Haydns zur Freimaurerei sehr lose. Unter der Regierung Josephs II. war der Freimaurerorden, der bis dahin mehr eine schöngeistige Vereinigung nach Art der früheren Künstlerorden gewesen war, unter gewissen Bedingungen öffentlich anerkannt worden. Es gehörte damals zum guten Ton und galt gewissermaßen als Kennzeichen der geistigen Elite, einer Freimaurerloge anzugehören. Als mit dem Tode Josephs II. das Ende der freigeistigen Aera im Regierungssystem kam, war die Anhänglichkeit der Logenbrüder an die Freimaurer-Idee bald geschwunden, ohne daß man sie deshalb der Gewissenlosigkeit zeihen muß. Die ganze

Sache war eben aus der Mode gekommen, ja die Zugehörigkeit dazu wurde sogar von Regierungswegen verfolgt. Die Freimaurerbewegung hatte daher in Österreich eigentlich nie jene Bedeutung, besaß auch nicht jene Anziehungskraft wie in anderen Ländern. Wir wissen mit Ausnahme der 1785 erfolgten Aufnahme Haydns in die Loge „zur wahren Eintracht", der u. a. auch Alxinger, Blumauer, Denis, Eckel, Franz v. Greiner, Graf Saurau angehörten, wenig über seine Zusammenhänge mit der Freimaurerei. Jedenfalls war Haydn trotz seiner Logenzugehörigkeit ein gottesfürchtiger Mann, im guten Sinn des Wortes.

Für ihn war Gott Anfang und Ende aller Dinge, auch der Kunst. Seine Begabung betrachtete er als ein Geschenk des Himmels, dessen man sich stets würdig erweisen müsse. Alle seine Werke waren in seinen Augen nur Lobpreisungen der göttlichen Kraft, und alle waren letzten Endes dem lieben Gott gewidmet. Daher begann er die Niederschriften seiner größeren Werke stets mit »In nomine Domini« und setzte am Schlusse ein »Laus deo« oder ein »Soli deo gloria« hinzu. Manchmal wurde das Laus deo auch durch »et B. V. M.« et om^s S^ts« (et Beatae Virgini Mariae et omnibus Sanctis) erweitert. Als die wertvollsten Gaben seiner Gottesverehrung betrachtete er „Die Schöpfung" und die „Jahreszeiten", in denen Gottes Lob unaufhörlich gesungen wird. In seiner Art der Frömmigkeit, die aber nichts von Frömmelei hatte, aber auch in vielen anderen Zügen, vornehmlich in dem bei aller äußeren Bescheidenheit innerlich gehaltenen Selbstbewußtsein ähnelt ihm ein Tonmeister unserer Tage: Anton Bruckner. Auch bei diesem bewahrten sich bis ins späte Alter, wie bei Haydn, die Zeichen bäuerlichen Blutes und bäuerlicher Zucht[1]. Die langsame, wägende Art des Bauern, die der Vorsicht, vielleicht dem Mißtrauen entspringt, war Haydn durchaus eigen. Dabei kein Mucker, kein Griesgram, geduldig mit den Menschen, mit sich und seinen großen und kleinen Leiden. Er war ein angenehmer Gesellschafter, voll Schalkheit und Humor, manchmal auch zur Ironie geneigt.

[1] Ich will die Parallele nicht weiter verfolgen, da ich mir bewußt bin, daß sie anfechtbar ist, geradeso wie eine andere mit viel innerer Überzeugung und gut gesetzten Worten aufgestellte: die Zusammenstellung von Joseph Haydn und Hans Sachs. (Münchner Theater-Journal 1869, Nr. 4.)

Ein besonderes Kapitel bildet sein Verhältnis zu den Frauen. Mit Ausnahme seiner ihm ehelich angetrauten Gattin, die in späteren Jahren vielleicht das einzige Wesen war, das er ehrlich und offen haßte, war er den Frauen hold. Woran es lag, daß er keine Verständigungsmöglichkeit mit seiner Frau fand, ist schwer zu sagen. Die körperlichen Reize der Frau Haydns scheinen nicht besonders bemerkenswert, die geistigen Fähigkeiten nicht besonders hervorragend gewesen zu sein, und als sie anfing, ihn nicht ohne Grund mit ihrer Eifersucht zu quälen, ward die Kluft unüberbrückbar. Bei ihrer Erwähnung geriet unser sonst so gutmütiger Meister immer in eine gelinde Wut, ihr zugedachte Geschenke weist er als unverdient mit Entschiedenheit zurück, Ausdrücke wie »bestia infernale« und ähnliche, die er in Briefen oder in Gesprächen über sie anwendet, geben Aufschluß über die vergiftete Atmosphäre, die in dem Verhältnis zwischen beiden geherrscht haben mag. Man muß bei dem sonst so gutmütigen Naturell Haydns annehmen, daß ihm seine Ehehälfte das Leben sehr sauer gemacht haben mag, sonst wäre er nicht so in Wut geraten, wenn von ihr die Rede war. Sanfter sind freilich die Töne, die er anderen Angehörigen des weiblichen Geschlechts gegenüber anschlägt. Am langandauerndsten und weitestgehenden waren, wie bekannt, seine Beziehungen zu der Sängerin Luigia Polzelli, die ihrerseits aus dem Verhältnis mit Haydn wirklich Kapital zu schlagen wußte. Gleich nach ihrem und ihres Mannes Engagement an die fürstliche Kapelle hatte sie dem um vieles älteren Meister, der ihr Vorgesetzter war, und von dessen Urteil ihr Wohl und Wehe abhing, starkes Entgegenkommen bewiesen, dem gegenüber sich Papa Haydn sehr empfänglich zeigte. Der Gatte, Antonio Polzelli, selbst schon nicht mehr sehr jugendlich, machte nicht viel Schwierigkeiten, und so wurden die Beziehungen bald sehr intim, auch von keiner Seite geheim gehalten. Ich kann mich hier auf die von Pohl (Bd. II S. 89 ff.) vorweggenommenen sowie auf die in diesem Bande enthaltenen Mitteilungen über den Johannistrieb des Meisters, sein Aufsprießen und Verlöschen beziehen. Die Polzelli war nicht das einzige weibliche Wesen, für das unser liebenswürdiger Meister Augen hatte. Wenn wir von der idealen Verehrung für die geistig hochstehende, unantastbare Marianne v. Genzinger absehen, gab es noch einige Frauen, die

ſeinen Lebensweg nicht ohne Wirkung gekreuzt hatten. Die engliſchen Frauen mit ihrer raffiniert eleganten Erſcheinung hatten es ihm offenſichtlich angetan, trotz des harten Urteils, das er über ſie fällte; mit dem Ausruf: „das ſchönſte Weib, das ich je geſehen", iſt er oft zur Stelle. Von längerer Dauer und größerer Intenſität war ſein Intereſſe für die verwitwete Mrs. Schroeter, die, obwohl nicht mehr jung, ihn doch ſehr zu feſſeln wußte; über dieſes Verhältnis iſt ſchon früher anläßlich der Schilderung von Haydns Reiſen nach England geſprochen worden, außerdem informieren darüber die als Beilage dieſes Bandes abgedruckten Briefe der Dame an Haydn. Auch im ſpäten Alter war Haydn galant gegen Frauen, in Briefen, Geſprächen, beim Muſizieren. Griesinger bemerkt: „den Frauenzimmern hatte er immer etwas Artiges zu ſagen", und erzählt, daß Haydn oft einem Beſucher beim Weggehen nachrief: „viele Grüße an alle ſchönen Weiber". Man wird dieſe Schwäche unſerem Meiſter gewiß nicht verübeln, hatte ihm doch das Schickſal die Freuden eines beglückenden Familienlebens verſagt. Er war in den letzten Jahren ſeines Lebens da draußen in Gumpendorf allein, umgeben von ihn zwar liebenden und verehrenden, aber ihm nicht naheſtehenden Leuten: ſeinem Diener und Kopiſten Elſler, ſeiner Wirtſchafterin, der Küchenmagd und den Hausbeſorgerleuten. Das Salzburger Mozarteum beſitzt ein Manuſkript, vielleicht von Elßler herrührend, betitelt: „Tagesordnung des Sel. Herrn v. Haydn". Wir entnehmen dieſem Schriftſtück folgendes: „In der Sommerzeit war beſtimmt, um halb ſieben Uhr aufzuſtehen. Die erſte Beſchäftigung war das Raſiren, welches er bis in ſein 73tes Jahr ſelbſt verrichtete. Nach dem Raſiren kleidete er ſich gänzlich an. Wenn ein Scolar während dem ankleiden bey ihm war, ſo mußte derſelbe ſeine aufgegebene Lektion auf dem Clavier dem Herrn v. Haydn vorſpielen. Die Fehler wurden ſogleich korrigirt, der Schüler deswegen belehrt, und dann ein neues Exempel aufgegeben. Dazu wurden eine und eine halbe Stunde verwendet. Punkto 8 Uhr muſte das Frühſtück auf dem Tiſche ſtehen, und gleich nach dem Frühſtück ſezte ſich Haydn zum Clavier und fantaſierte, entwarf nebenbey gleich die Skitze von der Compoſition, dazu war täglich die Zeit von 8 bis halb zwölf Uhr morgens beſtimmt. Um halb zwölf Uhr wurden Viſiten angenommen oder

gemacht; oder es erfolgte ein Spaziergang bis halb zwey Uhr. Von 2 bis 3 Uhr war die bestimmte Stunde zum Mittagsspeisen. Nach Tisch nahm Haydn immer eine kleine häusliche Beschäftigung vor, oder er ging wieder an die musikalische Beschäftigung. Er nahm dann die des Morgens entworfene Skizze und setzte sie in Partitur, wozu er 3 bis 4 Stunden verwendete. Um 8 Uhr Abends ging Haydn gewöhnlich aus, kam aber um 9 Uhr wieder zu Hause, und setzte sich entweder zum Partiturschreiben, oder er nahm wieder ein Buch und las bis 10 Uhr. Die Zeit um 10 Uhr Abends war zum Nachtessen bestimmt, welches in Brod und Wein bestand. Haydn hatte sich ein Gesetz daraus gemacht, Abends nichts anderes als Wein und Brod zu genießen, welches er nur dann und wann übertrat, wenn er irgendwo zum Nachtessen eingeladen war. Bey Tische liebte Haydn ein scherzhaftes Gespräch und überhaupt eine muntere Unterhaltung. Um halb zwölf Uhr ging Haydn zu Bette; in seinem Alter auch noch später. — Die Winterzeit machte im Ganzen keinen Unterschied in der Tagesordnung, also daß Haydn Morgens eine halbe Stunde später aufstand, alles Übrige blieb wie im Sommer. Im hohen Alter, vorzüglich die letzten 5—6 Jahre seines Lebens, zerstörten körperliche Schwäche und Krankheiten die Oben beschriebene Ordnung. Der thätige Mann konnte sich endlich nicht mehr beschäftigen. Auch hatte sich Haydn in dieser Epoche an eine halbstündige Nachmittagsruh gewöhnt."

Noch ein paar Worte über Haydn als ausübenden Musiker. Klavier spielte Haydn zwar geläufig, so viel als er zum Begleiten oder zur Ausführung des Basso continuo nötig hatte, aber nicht virtuos. Er erschrak, als man ihm in London zumutete, Klavierunterricht zu erteilen, und war erst beruhigt, als ihm seine Freunde erklärten, der Unterricht sei nicht so ernst zu nehmen und sei mehr eine Repräsentationssache. Geige spielte er schon besser, war ein guter Quartettspieler und „konnte auch ein Konzert auf der Violine vortragen". In England, wo er verpflichtet war, alles zu können, verlangte der König einmal, daß er Orgel spiele; er spielte und fantasierte über ein Händelsches Thema, hatte er sich doch in seiner Jugend schon oft an der Orgel mit Erfolg versucht. Für das Singen fehlte ihm im späteren Alter die Stimme, doch sang er mit wirkungsvoller Charakteristik seine

eigenen Lieder gerne vor. Als Dirigent war er gleichfalls am Platze, beſonders wenn er ſeine Werke zur Aufführung brachte. Ein Korreſpondent der Leipziger Allg. Muſ. Zeitung ſchreibt über den Dirigenten Haydn anläßlich der Aufführung der „Schöpfung" im Dezember 1799: „Mir war ſeine Mimik höchſt intereſſant. Er hauchte dadurch dem zahlreichen Perſonal der Tonkünſtler den Geiſt ein, in welchem ſein Werk componirt war und aufgeführt werden mußte. Man las in allen ſeinen nichts weniger als übertriebenen Bewegungen ſehr deutlich, was er bei jeder Stelle gedacht und empfunden haben mochte."

Will man nach Kenntnis der äußeren Lebensſchickſale, nach Beſchreibungen der Zeitgenoſſen ein Urteil über den Menſchen Haydn ſchöpfen, ſo muß man ſagen, daß nie verſiegender Optimismus und unbeirrbare Menſchenliebe die Grundzüge ſeines Weſens waren. Ungetrübt durch grübleriſchen Weltſchmerz, voll Lebensbejahung und Vertrauen in die Allmacht eines gütigen Geſchickes, waren die Ausſtrahlungen ſeiner Perſönlichkeit nach allen Seiten hin — nach der künſtleriſchen, menſchlichen und ſozialen — fruchtbar und ſegenvoll. Wie die Wirkung des Menſchen und des Künſtlers Haydn ſich geäußert, erkennt man aus der Betrachtung ſeiner äußeren Lebensumſtände und ſeiner Werke. Nicht allein, daß ſeine Werke, Transfigurationen ſeines Menſchentums, Tauſenden und Abertauſenden Stunden reinſten, ungetrübteſten Genuſſes boten, darüber hinauswirkend haben ſeine „Schöpfung" und ſeine „Jahreszeiten" von ihren erſten Aufführungen an edlen Zwecken beträchtliche Summen zugeführt und oft zur Gründung künſtleriſcher und wirtſchaftlicher Gemeinſchaften geführt, die — im Geiſte Haydns — Gutes wollten und Gutes wirkten. Und um nur ganz kurz die Fernwirkung, die Haydn in ſozialer Beziehung ausgeübt, anzudeuten, ſei auf den Unterſchied der Lebensumſtände von Mozart und Beethoven hingewieſen; und es ſei darauf hingewieſen, daß die geſellſchaftliche Umwertung, die man bei Vergleichung dieſer beiden Künſtlerleben erkennt, in und durch Haydn, der zwiſchen ihnen ſteht, vor ſich gegangen iſt.

Werke.

Das künſtleriſche Geſamtbild Haydns iſt ſo oft gezeichnet worden, daß es überflüſſig erſcheinen mag, es wieder ſkizzieren zu wollen. Jedoch mag dieſer oder jener Strich, der dem zu ſtarrem Kliſchee gewordenen Bilde hinzugefügt wird, es nicht unweſentlich ergänzen und vielleicht Licht und Schatten ganz anders verteilt erſcheinen laſſen.

Unter der Bezeichnung „Papa Haydn“ will von denen, die ſie anwenden, nicht bloß eine menſchliche, ſondern vielmehr eine künſtleriſche Charakteriſtik verſtanden ſein. All das, was man mit dem Begriffe des altväteriſchen, zöpfchentragenden, gutmütig-heiteren Allerweltspapas verknüpft, wird im übertragenen Sinne als das künſtleriſche Weſen des Tondichters Haydn angeſehen; jeder von außen, von anderen gegebenen Anregung folgend, nur auf Befehl anderer und zu deren Amuſement ſchreibend, ſtets humorvoll, immer guter Laune und beſtrebt, die anderen in gute Laune zu verſetzen, ſo ſtellt man ſich Haydn vor. Mit Unrecht: Haydn hat es wohl als ſeine vornehmſte Aufgabe angeſehen, Muſik zu machen und nur Muſik; und die Erfüllung dieſer Aufgabe beherrſcht ihn zuoberſt, ſie bildet den Grundzug ſeines Schaffens. Jedoch iſt das Muſikantiſche ſeines Arbeitens nie zum Handwerksmäßigen herabgeſunken, und mit Recht konnte er ſelbſt ſagen, „er ſey nie Geſchwindſchreiber geweſen, ſondern habe immer mit Bedächtlichkeit und Fleiß componirt“. Sicher auch hat er das Inhaltliche, die Idee, nicht zum weſentlichſten Beſtandteile ſeiner Muſik gemacht, und das Gedankliche beſchwert ihn nur inſoweit, als es ſich mit der ungetrübten Naivität ſeines Empfindens, mit ſeinem im Volkstümlichen wurzelnden Denken vereinbaren ließ. Daß er ſich aber trotz aller äußeren Einflüſſe, trotz aller von ihm verlangten Anpaſſung an die Gedankenwelt anderer ſein *eigenes künſtleriſches Antlitz* bewahren, daß er alle ſeine Werke zum *Ausdruck* ſeiner *Perſönlichkeit* machen konnte, darin liegt die Größe und Bedeutſamkeit dieſer künſtleriſchen Erſcheinung. Daß dieſe künſtleriſche Natur noch unter Tränen lächeln konnte, nimmt ihr nichts

von ihrem Zauber und ihrem Wert. Gott gab ihm eben die Leichtigkeit der Empfindung wie der Erfindung, und das tausendfältige Blütenwunder seiner anmutigen Melodien sproßte auf wie die bunten Feldblumen auf einer der saftig-grünen Fluren seines Heimatlandes. Nicht bloß Blümchen voll tändelnder Grazie sind darunter, sondern manchmal auch schwere dunkle Kelche voll Ahnung des Unendlichen. Und wenn auch das Graziöse, Spielerische in seinen Werken überwiegt, so fühlen wir doch stets darin den Erdgeruch des Bodens, dem sie entsprossen, und das macht sie stark und bleibend.

Der Musizierfreudigkeit Haydns entsprach es, daß sich sein Sinn und seine Vorliebe vorwiegend der Instrumentalmusik zuwandte. Wohl hat er sich darüber beklagt, daß ihm in Eisenstadt und vielleicht sogar in Wien wenig Gelegenheit geboten war, sich mit dramatischen Werken vertraut zu machen, und daß ihm auch mit Ausnahme der Kirchenmusik zur Vokalkomposition wenig gegeben war; wirklich haben erst die beiden Londoner Reisen ihn der Gesangskomposition näher gebracht. Jedoch, wäre der Trieb zur Vokalmusik schon früher in ihm stark genug gewesen, so hätte er die ihn fesselnden Bande, die schließlich keine eisernen Ketten waren, lösen und den Weg zur Vokalmusik finden können. Er war aber ursprünglich vor allem Kapellmeister, der Mann, der gerne mit seinen Instrumentalisten musizierte und für sie schrieb. Speziell für die Instrumentalmusik wird ja die Bezeichnung „Papa Haydn" dahin verstanden, daß er als Vater der Sinfonie oder des Streichquartetts oder der Vater von beiden angesehen wird. Ob und wie weit diese Vaterschaft nachgewiesen werden kann, und wo die andere Elternhälfte zu suchen sei, darüber haben sich die Musikforscher unserer Tage zu wiederholten Malen eingehend geäußert. Die zwei einander gegenüberstehenden musikhistorischen Schulen, die eine, welche die Mannheimer Sinfoniker als die direkten Vorläufer und Anreger Haydns hinstellen will, und die andere, welche den Wiener Vorklassikern dieses Verdienst zuschreibt, haben gewiß mit großem Fleiße und Emsigkeit ihre Argumente und Belege zusammengetragen. Den Kern der Sache erfaßt keine dieser beiden Richtungen: daß es nicht bloß der Vereinigung verschiedener Stilprinzipien bedurfte, sondern einer ausgesprochenen Persönlichkeit, die imstande war, diese Vereinigung restlos durchzuführen, Gebilde zu

schaffen, die nicht bloß entwicklungsgeschichtlich wertvoll, sondern künstlerisch wirksam sind. Haydn selbst hat nie ein Hehl daraus gemacht, daß er gerne von jedem Tonkünstler gelernt hat; so wie er gewiß von den Mannheimern manches — wenn auch mittelbar — übernommen hat, so hat er selbst Philipp Emanuel Bach als seinen Lehrmeister angesehen, und hat andrerseits durch faktisch genossenen Unterricht bei Reutter und durch das Aufwachsen in der Wiener Atmosphäre die wienerische und italienische Art in sich aufgenommen. Der Meister aber, dem er zutiefst verpflichtet war, und der ihm das Mysterium der sinfonischen Musik eigentlich erst erschloß, war der um vieles jüngere Mozart. Nur das Erlebnis der Mozartschen Spätwerke hat in Haydn jene Meisterschaft in der Behandlung der Instrumentalformen reifen lassen, die ihn dazu vermochte, als Krönung seiner Instrumentalkompositionen die 12 Londoner Sinfonien zu schreiben.

Wohl hatte Haydn die grundlegende Gestalt der Sinfonieform, die trotz der Schlichtheit und Einfachheit ihrer Konstruktion bis auf unsere Tage das Gerüst für die erweitertsten und kompliziertesten sinfonischen Gebilde abgibt, vor seiner ersten Reise nach London festgesetzt. Die letzte Sinfonie, die er noch vor seiner ersten englischen Reise herausgebracht hat (Gesamtausgabe Nr. 92), ist eigentlich eine den Londoner Sinfonien vollkommen ebenbürtige und unterscheidet sich in nichts von diesen. Daß die 12 Sinfonien, die er bei seinen zwei Londoner Aufenthalten geschrieben, den von ihm geschaffenen Typus beibehalten, zeigt, daß für ihn die Entwicklung der Form kein Problem mehr war, daß er über die Zeit der tastenden Versuche hinausgekommen war und sich zu einer feststehenden Form bekannte. Hermann Kretzschmar legt in seinem „Führer durch den Konzertsaal" dar, daß die Aufbauarbeit Haydns, vermöge welcher er mit Recht der „Vater der Sinfonie" genannt werden kann, sich in dreifacher Richtung aussprach. Zum ersten durch die endgültige, zur Regel gewordene Einfügung des Menuetts in die Sinfonie und die dadurch zur Regel gewordene Viersätzigkeit, zweitens durch die sorgfältige und bewußte motivische Arbeit und drittens durch die Beseitigung des Basso continuo und Einführung obligater Begleitungsstimmen, besonders in den Bläsern. — Was das Wesen der 12 englischen Sinfonien ausmacht, ist aber nicht allein die technische Arbeit auf

Grund der von ihm geſchaffenen ſinfoniſchen Form, ſondern die geiſtige Vertiefung dieſer Arbeit und die Verinnerlichung der einzelnen Sätze. Nicht darauf kam es ihm an, das Hauptthema des Satzes weiter zu entwickeln, den Durchführungsteil durch kontrapunktiſche Kunſtſtücke abwechſlungsreich zu geſtalten, ſondern er verſtand es, unſcheinbare, zellenhafte Motive ſo mächtig auszugeſtalten, daß ſie im weiteren Ausbau zum Hauptträger des ſinfoniſchen Gedankens wurden und ſich wie ein Bogen über den ganzen Satz ſpannten. Hierdurch erhält der ganze Satz etwas Zuſammengefaßtes, Kompendiöſes, man ſteht unter dem Eindruck einer einheitlichen Stimmung und kann es leicht verſtehen, daß Haydn, wie er geſagt haben ſoll, in jedem Satze ſeiner Sinfonien einen moraliſchen Charakter darſtellen wollte. Erſt dadurch, daß er, wenn auch inſtinktiv, ſo doch nicht mehr vollkommen naiv geſtaltete, bekamen die Werke jenen Reiz, der ſie über die Fläche bewußtloſen Inſtinktes hob, ohne den ſicheren und natürlichen Boden zu verlieren. Die Bodenſtändigkeit Haydns beſtand jedoch nicht etwa darin, daß er, wie viele Muſikforſcher meinen und ſchreiben, in ſeinen Sinfonien Volkslieder verwendete. Dort, wo er dies getan hat, geſchah es vollkommen bewußt und mit vollkommenem Eingeſtändnis; zu behaupten, daß ſeine Themen Volksliedern, welcher Nation immer, entnommen ſeien, iſt falſch. Wohl ſind ſie volkstümlich, manchmal auch volksliedhaft, aber nie wirkliche Volkslieder. Dazu ſind ſie zu inſtrumental erfunden, auch im Gegenſatz zu der Mehrzahl der Volkslieder ſeiner Heimat, die einen Hauch von wehmütiger Sentimentalität haben, zu friſch und ungezwungen, überhaupt nicht derart, daß ſie — von wenigen Ausnahmen abgeſehen — geſungen wirken würden. Das, was wir als liedhaft oder volkstümlich bei Haydn empfinden, würde auch ſeine Größe und Meiſterſchaft nicht ausmachen. Bei aller Innigkeit der langſamen Sätze in ſeinen Sinfonien, bei aller anheimelnden Gemütlichkeit ſeiner Menuette, liegt die Stärke des Sinfonikers Haydn in den Allegroſätzen, die auch zu ſeiner Zeit in der Regel immer den größten Erfolg hatten. Erfolg aber hatten alle Sätze durchweg und unbeſtritten; wir, die wir jetzt ſchon die Weiterentwicklung der Sinfonie über Haydn hinaus verfolgen und die Werke Beethovens bereits ganz in uns aufgenommen haben, können natürlich nicht mehr jenen Eindruck von den Haydn-

ſchen Sinfonien haben, den ſeine Zeitgenoſſen hatten, aber man kann ſich vorſtellen, daß die Wirkung dieſer Werke, in denen ſich Eingebung und Meiſterſchaft ſo glücklich zu verbinden wußten, zu ihrer Zeit eine ſtarke geweſen ſein muß.

Die Reihenfolge, in welcher die Londoner Sinfonien zur Aufführung gebracht wurden (wenn ſie auch der Entſtehungszeit nicht vollkommen entſprach), iſt durch die Numerierung in der Geſamtausgabe gegeben[1]. Die Nummern 93—98 ſind während des erſten Londoner Aufenthaltes aufgeführt worden, die Nummern 99—104 während des zweiten. Wie ſchon erwähnt, hat Haydn hierbei ältere Werke, und zwar nicht immer ſinfoniſche Werke, mitbenützt; eine Sinfonie Nr. 99, Es-dur — ſeine Lieblingsſinfonie — komponierte er „auf Vorrat" im Jahre 1793 in Wien und nahm ſie nach London mit. — Trotz aller inneren und äußeren Gleichartigkeit und trotzdem, wie geſagt, für Haydn die ſinfoniſche Form bereits feſtſtand und er um dieſe Zeit als Inſtrumentalkomponiſt ſich auf dem Gipfel der Meiſterſchaft bewegte, iſt doch innerhalb der engliſchen Sinfonien eine aufſteigende Entwicklungslinie zu verfolgen, die ihren höchſten Punkt in den zwei letzten Sinfonien, der in Es-dur Nr. 103 (mit dem Paukenwirbel) und der in D-dur Nr. 104 erreicht. Nicht mit Unrecht ſind daher dieſe beiden Sinfonien, die übrigens auch in der Breitkopfſchen Partiturenausgabe als Nr. 1 und 2 ſtanden, die bekannteſten und beliebteſten, diejenigen, von denen aus man bei der Beurteilung Haydns fortſchreitet zu den anderen Londoner Sinfonien hin. Denn über die Londoner Sinfonien und über ein paar Sinfonien Haydns aus ſeiner früheren Zeit, und zwar nur ſolche, die durch einen Titel, durch die Bezeichnung eines Satzes ein Kennwort beſitzen, geht ja die Vertrautheit des großen Publikums mit Haydnſchen Sinfonien nicht. Deswegen ſind außer den zwei erwähnten letzten Sinfonien die Sinfonie mit dem Paukenſchlag und die Militär-Sinfonie von den Londoner Sinfonien die bekannteſten. Wie oft iſt es nicht ſchon vorher oder nachher geſchehen, daß ein Tonſtück manchmal nur aus einem derart rein äußerlichen Grunde — um eines Namens, einer Anekdote, eines derben Effektes willen — vor vielen ande-

[1] Die Geſamtausgabe, in welcher bald alle Sinfonien Haydns erſchienen ſein werden, enthebt mich aller bibliographiſchen und textkritiſchen Ausführungen über dieſe Werke.

ren höherstehenden sich in der Gunst des Publikums festzusetzen gewußt hat? Die Trägheit des großen Publikums bedarf solcher Hilfen für die Apperzeption eines Kunstwerkes, besonders in der Musik, wo das Ungedankliche eines Tonstückes derart Gegenständlichkeit erhält. So war es auch mit der Paukenschlag-Sinfonie und mit der Militär-Sinfonie Haydns[1]. Man muß es zur Ehre Haydns sagen, daß diese beiden Sinfonien, trotz ihrer auf so äußerlichen Gründen beruhenden Beliebtheit, Meisterwerke sind, jedes in seiner Art; und nicht nur die Sätze, welchen diese beiden Sinfonien ihre Bezeichnung verdanken, sind die liebenswerten daran, sondern nicht minder, ja vielleicht noch mehr die anderen. In der Paukenschlag-Sinfonie ist der erste Satz ein Musterbeispiel thematischer Arbeit und der zweite Satz, auch ohne den später hinzugefügten Witz des plötzlich eintretenden Paukenschlags, an den sich so hübsche Anekdoten knüpften, als Variationensatz ausgezeichnet. In der Militärsinfonie ist gleichfalls der langsame Satz zum Namensträger der Sinfonie geworden. Dieser Satz (Andante C dur) variiert auf einem Thema, das Haydn schon vorher benützt hat; es ist eine französische Romanze »La gentille et jeune Lisette«, die Haydn schon in seiner B-dur-Sinfonie »La reine« (Gesamtausgabe Nr. 85), die er mit anderen für Paris geschrieben und in einem Konzert für die „Lira Organizata" (auf Bestellung des Königs von Neapel geschrieben) verwertet hatte. Hier machte sie Haydn zur Grundlage eines Tongemäldes mit einem verschwiegenen, von Haydn aber anscheinend genau zur Richtschnur genommenen Programm. Welchen Inhaltes dieses Programm ist, darüber sind nur Vermutungen möglich: vielleicht ist es ein militärischer Trauerzug, und das plötzliche Trompetensignal bedeutet „zum Gebet" und Abschied von dem toten Kameraden; vielleicht ist's ein anderer Abschied, der vom Liebchen, und die Alarmtrompete fordert Sich-los-reißen und Hinaus-ins-feindliche-Leben. Der militärische Charakter des Satzes wird außer der Trompetenfanfare betont durch die Verwendung einer Reihe von Schlaginstrumenten (Triangel, Becken, große Trommel), die neben den Pauken dem Orchester beigesellt sind. Übrigens hat auch der erste Satz

[1] Der bekannte Mechaniker Mälzel hatte eine Art Spieluhr verfertigt, welche das Andante der Militärsinfonie spielte, ein Beweis für die Volkstümlichkeit dieses Stücks. Vgl. Berl. Mus. Ztg. 1805, Nr. 40.

dieſer Haydnſchen Sinfonie militäriſches Gepräge durch ſeine rhythmiſch-prägnanten Themen, von denen das Seitenthema eine ſtarke Ähnlichkeit mit dem Thema des ſpäteren Radetzky-Marſches von Joh. Strauß (Vater) aufweiſt.

Alle 12 engliſchen Sinfonien, ihren Stil, ihren Aufbau kritiſch zu zergliedern, würde wohl zu weit führen und vielleicht auch das Genießen, ſelbſt in der Rückerinnerung, abſchwächen. Es iſt ja das Ureigenſte der Haydnſchen Sinfonien, daß ſie ſofort beim Hören ſtarke Wirkung machen, ohne daß man in die Zwangslage verſetzt wird, ſich kunſt-pſychologiſchen Grübeleien hinzugeben. So mögen nur einige beſondere Merkmale und eigentümliche Schönheiten einzelner unter dieſen zwölfen hervorgehoben werden:

Die III. Londoner Sinfonie (Geſamtausgabe Nr. 95, Breitkopf & Härtel Nr. 3) in C-moll; auffallend vor allem dadurch, daß die ſonſt regelmäßige langſame Einleitung fehlt und das markante Thema ohne Vorbereitung energiſch hereinſtürzt. Bekannt und beliebt beſonders das Menuett wegen des wirkungsvollen und ausgeglichenſte Technik verlangenden Violoncell-Solos.

Die IV. engliſche Sinfonie in D-dur (Geſamtausgabe Nr. 96), die durch vielfache ſoliſtiſche Verwendung einzelner Inſtrumente, namentlich der erſten Geige, durch Zierlichkeit und Beweglichkeit der melodiſchen Linie etwas Konzerthaftes hat; der letzte Satz eine Art perpetuum mobile, wie geſchaffen, die Präziſion und Feinheit eines Orcheſters auf die Probe zu ſtellen.

Die VI. engliſche Sinfonie B-dur (Geſamtausgabe Nr. 98, Breitkopf & Härtel Nr. 8); bemerkenswert vor allem dadurch, daß das Thema der Adagio-Einleitung eine nach Moll gewendete Antizipation des Allegro-Themas iſt. Hier wird es klarer als in den vorangehenden Sinfonien, daß es Haydn nicht mehr darum zu tun war, mit ſeiner langſamen Einleitung eine bloße Intrada zum ſchnellen Teil zu geben, die mit dieſem in keinem inneren und äußeren Zuſammenhang ſteht, ſondern daß er die Einleitung aus dem langſamen Satz heraus geſchaffen hat und ſie als geiſtige Vorbereitung aufgefaßt wiſſen wollte.

Engliſche Sinfonie Nr. VII (Geſamtausgabe Nr. 99, Breitkopf & Härtel Nr. 3) Es-dur: bemerkenswert darin das Menuett, das viel kräftigere Töne anſchlägt als die Menuette der vorhergehenden. Haydn

soll diese Sinfonie, die er im Jahre 1793, also in der Zeit seines Wiener Aufenthaltes nach der ersten und vor der zweiten Londoner Reise schrieb, besonders geschätzt haben, ein Urteil, das wir nicht aus vollem Herzen unterschreiben. Hervorzuheben ist, daß sie als erste unter den Londoner Sinfonien Klarinetten verwendet. Sollte das Salomon-Orchester während Haydns erstem Londoner Aufenthalt noch keine Klarinetten besessen haben, oder mußte sich Haydn mit dem Gebrauch dieses Instrumentes, das in Wien noch gar nicht so allgemein bekannt und in Verwendung war, erst befreunden? Unter den im Jahre 1795 geschriebenen Sinfonien ist eine, die in B-dur (Gesamtausgabe Nr. 102), wieder ohne Klarinetten.

Es mag vielleicht hier am Platze sein, einiges über das Orchester der Haydnschen Sinfonien einzuschalten. Nach authentischen Berichten (vgl. oben S. 10) war beispielsweise das Salomon-Orchester zirka 40 Mitglieder stark, also ungefähr die Hälfte so groß als unsere derzeitigen Sinfonie-Orchester. Es waren aber auch die Säle, was Fassungsraum und Dimensionen betrifft, viel kleiner, durchschnittlich nicht einmal halb so groß wie die heutigen großen Konzertsäle. Hanover square rooms, nach damaligen Begriffen ein sehr geräumiger weitläufiger Konzertsaal, maß 95 Fuß in der Länge und 35 Fuß in der Breite, hatte also ein Flächenausmaß von ungefähr 310 qm, wovon ein gutes Stück für das Podium wegfiel. Das Verhältnis zwischen Orchesterbesetzung und Saaldimension, zwischen Klangstärke und Raum, war ungefähr dasselbe wie heute, eher vielleicht ein wenig zugunsten des Klanges verschoben. Es ist daher vollkommen falsch und geradezu stilwidrig, wenn man — wie dies Dirigenten jetzt so gerne tun — bei Aufführungen Haydnscher und auch Mozartscher Sinfonien das Orchester auf eine kleine Besetzung reduziert, um den angeblichen Kammerstil dieser Werke recht zur Geltung zu bringen. Die späteren Sinfonien Haydns, ebenso wie die Mozarts, haben mit Kammermusik nichts zu tun; sie sind gerade als Gegensatz zur Kammermusik, als sinfonische Orchesterwerke, gedacht. Man versuche es lieber, wie dies bei Beethoven schon zur Regel geworden ist, bei unserer großen Streicherbesetzung die Bläser in den Tutti-Stellen zu verdoppeln, und man wird staunen, wie der Sinfoniker Haydn, wenn man aufhört, ihn immer „zierlich" zu finden, ein ganz anderes Gesicht erhält.

IX. engliſche Sinfonie in D (Geſamtausgabe Nr. 101, Breitkopf & Härtel Nr. 4): Bekannt unter dem Namen „Die Uhr“ wegen der tiktakmäßigen, oftmals allein auftretenden Begleitungsfigur im Andanteſatz.

Die X. der engliſchen Sinfonien, B-dur (Geſamtausgabe Nr. 102, Breitkopf & Härtel Nr. 12): ausgezeichnet durch den leichten Fluß der melodiſchen Gedanken und ihrer ſinfoniſchen Verarbeitung. Den F-dur-Adagioſatz hat Haydn, nach Fis-dur transponiert, auch als Mittelſatz für ſein Klaviertrio in fis-moll, jedoch ohne Wiederholung der erſten 16 Takte, verwendet[1]. Außerdem iſt dieſes Adagio von einem gewiſſen Schulze ſehr geſchickt zu einem Chor mit Orcheſter „Auf dem Weg zum Heil, zur Wahrheit“ arrangiert worden.

Die zwei letzten und krönenden Werke ſind, wie erwähnt, die Sinfonie in Es-dur mit dem Paukenwirbel und die Sinfonie in D-dur mit dem eindrucksvollen Quintenmotiv ihrer langſamen d-moll-Einleitung. Das Autograph der Es-dur-Sinfonie hatte Haydn, wie oben berichtet, ſeinerzeit Cherubini beim Abſchied zum Andenken gegeben. Dieſe beiden Werke ſind heute Gemeingut jedes auch nur allgemein muſikaliſch gebildeten Menſchen und zählen mit den beiden großen Oratorien „Schöpfung“ und „Jahreszeiten“ wohl zu den bekannteſten Werken des Meiſters. Die beiden Sinfonien ſind von vielen Seiten ſo eingehend und ſo trefflich analyſiert worden — ich verweiſe nur auf die Analyſen in Kretzſchmars „Führer durch den Konzertſaal“ —, daß ich mich jeder detaillierten ſtilkritiſchen und muſiktechniſchen Ausführung darüber, die nur längſt Geſagtes wiederholen müßte, enthalten kann. —

Bedeuten dieſe beiden Werke im ſinfoniſchen Schaffen Haydns den Höhepunkt, ſo bilden ſie auch deſſen Schlußpunkt; Haydn hat nachher keine Sinfonie, überhaupt kein größeres ſelbſtändiges Orcheſterſtück mehr geſchrieben. Nicht aus Ungenüge der phyſiſchen und geiſtigen Kräfte, denn er ſchenkte dann noch der Welt nebſt verſchiedenen anderen kleineren Werken ſeine beiden Oratorien „Schöpfung“ und „Jahreszeiten“ und neun meiſterhafte Streich-

[1] Da dieſes Trio mit zwei anderen der Mrs. Schroeter gewidmet war, iſt anzunehmen, daß das Adagio ein beſonderes Lieblingsſtück ſeiner Herzensfreundin war.

quartette; aber es fehlte ihm der äußere Anreiz, es fehlten ihm die ständigen Konzerte und das ständige Orchester; er war vielleicht von der Überzeugung durchdrungen, auf dem sinfonischen Kunstgebiete über das Gegebene hinaus nichts mehr schreiben zu können. Dazu kam die entscheidende Wandlung in seinem Schaffen: er fühlte sich seit seinen beiden Londoner Reisen aufs mächtigste zur **Vokalkomposition** hingezogen. —

Aus der Londoner Zeit rührt noch ein größeres Orchesterwerk her, die im Jahre 1792 aufgeführte **Concertante** für vier Soloinstrumente (Oboe, Fagott, Violine und Violoncello) und Orchester: ein entzückendes Werk in drei Sätzen, zwar nicht so musivisch durchgearbeitet wie die Sinfonien, aber von unbeschreiblichem Reiz und Wohlklang. Erwähnen wir noch das **Konzert für Klappentrompete**, das Haydn im Jahre 1796, schon wieder in Wien, für den Trompeter Weidinger, gleichfalls in drei Sätzen (Allegro–Andante–Allegro) schrieb, weiter einige Märsche und etwas Tanzmusik, so haben wir alle Orchesterwerke Haydns dieser ganzen Epoche erschöpft.

Ein Mittelglied zwischen Orchester- und Kammermusik sind die **Stücke Haydns für Harmoniemusik**. Diese Art des Musizierens ist jetzt, wo die Bläsermusik nur durch die Militärkapellen und die ihnen nacheifernden Blechmusiken repräsentiert wird, leider ganz aus der Übung gekommen, was sehr zu bedauern ist. Es gehen uns dadurch viele eigenartige Klanggenüsse verloren, und der Geschmack der großen Menge wird durch die Auswahl der Stücke und die Art ihrer Darbietung seitens der Blechmusiken ganz verdorben. Die Stücke für Harmoniemusik von Haydn und seinen Zeitgenossen sind jedenfalls, wenn sie dem Publikum auch Konzessionen machen, gute ehrliche Musik, die man sich, besonders im Freien, mit Vergnügen anhört. Haydn hat einige Märsche für solche kleine Bläserbesetzung geschrieben und hat, um der „Feldharmonie" des Fürsten Esterhazy, die von 1791—1795 der einzig verbliebene Rest der fürstlichen Kapelle war, Aufführungsmaterial zu geben, auch einige frühere Kompositionen hervorgeholt, so z. B. die „**Sechs Divertimenti**", die schon in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts entstanden waren. Diese Divertimenti waren für 8 Stimmen geschrieben, gewöhnlich für 2 Oboen, 2 Hörner, 3 Fagotte und Serpent, das im Klange dem Kontrafagott ähnliche Instrument, welches, von schlangenförmiger Gestalt, Mundstück

eines Blechinſtrumentes, ſonſt aber Merkmale eines Holzblasinſtrumentes beſaß. Manchmal waren nur zwei Fagotte, dafür aber Klarinetten vertreten. Die Stücke ſelbſt ſind ſuitenartig, gewöhnlich vier oder fünfſätzig. Der erſte Satz iſt gewöhnlich ein Marſch, auch als ſolcher meiſtens bezeichnet; ein Menuett iſt die Regel in allen dieſen Partien. Nach Art der franzöſiſchen Suiten haben die langſamen Sätze manchesmal eine Titelüberſchrift: *La vierge Marie*, *Dolcema l'amour*, *Chorale St. Antoni* (wie erwähnt, von Johannes Brahms als Thema für ſeine Orcheſtervariationen benützt).

Die Kammermuſik hat Haydn, der nicht nur der vielleicht fruchtbarſte, ſondern auch der vielſeitigſte aller Komponiſten war, natürlich in allen ihren verſchiedenen Zweigen gepflegt; ſeine Hauptwerke auf dieſem Gebiete, die letzten Quartette, fallen in die nach-Londoner Epoche und zeigen, daß die in Wien damals und noch heute herrſchende Vorliebe für Quartettmuſizieren beſtimmend und anregend auf ſein Schaffen gewirkt hat. —

Die letzten Quartette Haydns, d. h. die vom Jahre 1790 an geſchriebenen, umfaſſen folgende Gruppen:

1. 6 Apponyi-Quartette (69.—74.). Autograph in der Berliner Staatsbibliothek, niedergeſchrieben nach der Datierung der Handſchrift im Jahre 1793, alſo zwiſchen den zwei Londoner Reiſen, ganz ſicher von Haydn entweder von oder nach London mitgenommen und dort aufgeführt, erſchienen ſie gedruckt in den Jahren 1795 und 96 bei Artaria, und zwar die erſten drei als op. 73 (in ſpäteren Ausgaben als op. 71), die zweite Serie als op. 74. Die Wiener Zeitung vom 21. Oktober 1795 enthält die Ankündigung: „Drei ganz neue Quartette op. 73 componiert von J. Haydn . . . 3f. Schon ſeit einiger Zeit haben die Muſikfreunde den allgemeinen Wunſch geäußert, von dieſem großen Meiſter neue Quartette zu erhalten. Dieſe Auflage zeichnet ſich durch beſondere Genauigkeit, Deutlichkeit und Reinlichkeit aus." Die Quartette waren aber, wie aus einem von Gaëtano Bartolozzi, dem Sohne des Kupferſtechers, an die Firma Artaria gerichteten Briefe hervorgeht, ſchon ein halbes Jahr vorher in London erſchienen. Die zweite Folge iſt in der Wiener Zeitung des Jahres 1796 am 4. Mai angekündigt: „Drei neue Quartette für zwei Violinen, Viola, Cello op. 74

... 3 f. Diese meisterhaften Quartette sind eben so schön und deutlich gestochen wie die vorhergegangenen drei anderen Quartette op. 73 diesen berühmten Compositeurs, welche vor einigen Monaten in unserer Kunsthandlung erschienen sind." Die beiden Folgen sind dem Grafen Anton Apponyi gewidmet und umfassen die Quartette in B-dur, D-dur, Es-dur und C-dur, F-dur und g-moll.

II. 6 Erdödy-Quartette, komponiert 1797—99 (75.—80.). In der Wiener Zeitung vom 17. Juli 1799 kündigt Artaria die Herausgabe „der bisherigen letzten 6 Quartette von Haydn" an. „Dieses bisher im Publikum noch nicht gehörte, aber doch, wenn durch nichts anders als schon allein durch die Variationen des Liedes ‚Gott erhalte unsern Kaiser' so äußerst vortheilhaft bekannt gewordene Werk Haydn's erscheint in unserer Handlung in 2 Lieferungen. Die ersten 3 jetzt ... 3 f. Was wir zur Empfehlung unserer Auflage dieses Werkes zu sagen uns erlauben dürfen, ist, daß noch nichts in unserem Verlage erschienen ist, was dieser, außer der Verzierung des Titelblattes mit dem Portrait des Verfassers, mit allem Fleiß und Kostenaufwand veranstalteten Auflage gleichkäme." Haydn selbst dankt in einem Briefe am 12. Juli 1799 Artaria, wegen des so lesbaren deutlichen Stiches und schönen Titelblattes, — „Herr Graf Joseph Erdödy schrieb mir viel Schönes und Dankbahres, daß ich endlich solche der Welt communiciert habe". Am 11. Dezember 1799 konnte Artaria das Erscheinen der zweiten Lieferung anzeigen. Die erste Lieferung op. 75 umfaßt die Quartette in G-dur, d-moll, C-dur (Kaiser-Quartett); die zweite Lieferung op. 76 die Quartette B-dur, D-dur und Es-dur.

III. Zwei Lobkowitz-Quartette (81. u. 82.). Nach dem in Eisenstadt befindlichen Autograph im Jahre 1799 komponiert, bei Artaria erschienen im Jahre 1802 als op. 77, G-dur und F-dur.

IV. Das letzte Quartett (83., irrtümlich als 82. angekündigt), dem Grafen Moritz von Fries gewidmet, komponiert 1803, zuerst erschienen bei Breitkopf & Härtel, dann in verschiedenen Nachdrucken; unvollendet, zwei Sätze — am Schluß Haydns musikalische Visitkarte: „Hin ist alle meine Kraft" — .

Spricht man das Wort „letzte Quartette" aus, so taucht unwillkürlich der Schatten der letzten Quartette Beethovens auf. Ohne diesen Schatten verscheuchen zu wollen, ohne leugnen zu

wollen, daß Beethovens letzte Quartette zum höchsten gehören, was Tonkunst bis auf unsere Zeit hervorbringen konnte, muß ich doch den Beethoven zunächst stehenden Platz für Haydn mit seinen Quartetten in Anspruch nehmen. Die Kammermusik, darunter besonders das Streichquartett, harrt noch ihres Historiographen, der Entwicklung und Wesenheit dieses sublimsten Formengebildes der Tonkunst gebührend beschreibt. Er müßte darlegen, wie diese Form durch Beethoven ihre bisher noch nicht erreichte, geschweige denn überbotene Entfaltung erfahren hat; er müßte aber auch ausführen, daß es vor allem Haydn ist, dem wir die Schaffung dieses von allen Genien umschwebten Gebildes zu danken haben, der Sorge trug, es erstarken und gedeihen zu lassen, der ihm die vielgestaltigsten Blüten und herrlichsten Früchte entlockte, so daß alle nachher entstandenen Bildungen nur Schößlinge dieser Mutterpflanze sind.

Wie bei den Sinfonien, verbietet leider auch bei den Quartetten die Raumbeschränkung ein vollständiges Eingehen in jedes einzelne dieser Werke; eine allgemeine Betrachtung mit Hervorhebung einzelner Details muß genügen. Wenn Goethe das Streichquartett mit einem anregenden Gespräch zwischen vier gescheiten Leuten vergleicht, so muß man sagen, daß das Gespräch in diesen letzten Haydnschen Quartetten immer anregender wird und die vier Leute in ihrem Esprit nie erlahmen. Die sechs Apponyi-Quartette sind — wenn auch wahrscheinlich in Wien niedergeschrieben und hier zuerst veröffentlicht — doch sicher unter Bedachtnahme auf London und speziell auf Salomon komponiert. Man wird es daher verzeihlich finden, daß die erste Geige, die nicht gerade virtuos behandelt ist, aber einen Spieler voraussetzt, der über ausgebildete Technik und klangliche Beherrschung seines Instrumentes verfügt, in der Konversation ein wenig dominiert, jedoch den andern Instrumenten so viel Redefreiheit läßt, daß sie nicht untergeordnet erscheinen. Die meisten der Apponyi-Quartette und auch das erste Erdödy-Quartett setzen nicht unmittelbar mit dem Thema des ersten Satzes ein, sondern haben eine ganz kurze Vorbereitung: ein paar Akkorde, „Adagio" oder auch im schnellen Tempo, nur ein paar coups d'archet, um das dann anhebende Allegrothema desto besser hervortreten zu lassen. Nicht immer ist dieses Allegrothema eine wohlgesetzte, kantabel dahinfließende Melodie; das zweite Apponyi-Quartett in

D-dur läßt nacheinander alle vier Instrumente, vom tiefsten an, mit einem unruhigen Oktavsprunge beginnen, gleichsam eine zur Diskussion gestellte Frage, bis die erste Geige die Führung übernimmt und den aufgenommenen Faden weiterspinnt. Das fünfte Apponyi-Quartett hat als Einleitung eine 8 Takte lange fanfarenartige Entrada von allen vier Instrumenten unisono gespielt. Aus dem Akkordmotiv der Fanfare ist das dann eintretende Allegrothema des ersten Satzes gebaut. Das sechste Apponyi-Quartett g-moll heißt „Reiterquartett" wegen des im galoppierenden Rythmus hereinstürmenden ersten Satzes, vielleicht auch wegen des über Stock und Stein springenden, zuerst pathetisch einsetzenden, dann bald fröhlichen Schlußrondos.

Was von der Kunst der motivischen Arbeit bei den Sinfonien gesagt wurde, gilt im erhöhten Maße für die Quartette. Hier, wo das Hilfsmittel der verschiedenen Klangfarben- und Kombinationen fehlt, ist die Mannigfaltigkeit, die durch immerwährendes Neugestalten des thematischen Materiales erzeugt wird, um so erstaunlicher Ein besonders hervorhebenswertes Beispiel hierfür ist der erste Satz des zweiten Erdödy-Quartetts in d-moll. Ein würdevolles Thema, zwei Quintenschritte in halben Noten, weswegen das Quartett auch „Quintenquartett" heißt, wird durch alle möglichen kontrapunktlichen Kunststücke: Umkehrung, Engführung, Verkleinerung hindurchgeführt, durch abwechslungsreiche Episoden derart belebt, daß man aus dem Hören und Staunen nicht herauskommt. Eine der blühendsten melodischen Eingebungen Haydns und der Tonkunst überhaupt hat der erste Satz des vierten Erdödy-Quartetts B-dur, von den Engländern »the Sunrise« genannt. Wirklich wie die aufgehende Sonne, alle Herzen weitend, alle Sinne beglückend berührt dieses stolz aufsteigende Thema, das auch Richard Wagner im Ohre klang, als er den Einzug der Gäste in die glänzende Wartburghalle besang.

Zum Unterschied von seinen Sinfonien ist in den Haydnschen Streichquartetten oft das Schwergewicht in den langsamen Satz verlegt. Viele der langsamen Quartettsätze sind der Mittelpunkt, die Krönung des ganzen Werkes; sie zeigen den Melodiker Haydn, der aus der Tiefe eines überquellenden Herzens zu singen weiß, von seiner schönsten Seite. Diese Adagiosätze fließen manchmal dahin wie ein breiter, majestätischer Strom, voll Großheit und

voll Heimlichkeiten. Beispiele solcher schöner Adagiosätze bieten das erste und zweite Apponyi-Quartett, sowie das sechste (das Reiterquartett), weiter das erste, das vierte und besonders das fünfte Erdödy-Quartett mit dem berühmten Largo in Fis-dur. Über das letztere, *Cantabile e mesto* bezeichnet, besitzen wir eine interessante Stelle aus einem der Briefe von Fanny Hensel, der Schwester Mendelssohns, an Moscheles: ...

„Erinnern Sie sich noch, lieber Herr Moscheles, wie Felix an einem der Abende, die Sie im Herbst bei uns zubrachten, das wunderschöne Adagio in Fis-dur aus einem Haydn'schen Quartett spielte? Vater liebte Haydn vorzugsweise, jenes Stück war ihm neu und ergriff ihn wunderbar. Er weinte, während er es hörte, und sagte nachher, er fände es so unendlich traurig. Dieser Ausdruck fiel Felix sehr auf, weil *Mesto* darüber stand und es doch uns Andern eher den Ausdruck der Heiterkeit gemacht hatte." Dieses Largo wurde eine Zeitlang von großen Orchestern gerne als besonders wirksames Programmstück, entweder für Streichorchester allein oder auch in einer Bearbeitung mit Bläsern, zur Aufführung gebracht. Der Adagio-Satz im sechsten Erdödy-Quartett hat die Überschrift „Fantasia" und wirkt durch die vornehme Einfachheit der Melodieführung sowie der Satzweise. Ein schönes Adagio mit stark dominierender erster Geige bildet den Mittelsatz des ersten Lobkowitz-Quartetts.

Die übrigen langsamen Mittelsätze sind Variationensätze: ein einfaches liedhaftes Thema *Andante* mit einigen Veränderungen, manchmal in die kleine Rondoform zusammengezogen. Der bekannteste dieser Variationensätze steht im dritten Erdödy-Quartett: die Variationen über das „Gott erhalte", weswegen dieses Quartett auch „Kaiser-Quartett" heißt. Die Menuette bewahren im großen und ganzen ihren österreichischen Ländlercharakter. Dort, wo sie aber über die ursprüngliche Gestalt eines Tanzsatzes hinauswachsen, entwickeln sie sich, wenn auch nicht dimensional, aber innerlich, ganz eigenartig und haben schon den Scherzo-Charakter der nach-Haydnschen Zeit. Dieser Art ist beispielweise das Menuett des „Quinten-Quartetts", das durch seine kanonische Führung so fremdartig klingt, daß es den Beinamen „Hexenmenuett" erhalten hat. Das beste unter allen Menuetten ist das des ersten Lobkowitz-Quartetts G-dur, das man mit seinem auf-

regenden Trio und seinen synkopierten Rhythmen nicht anders als „beethovenisch" bezeichnen kann. Die Menuette der allerletzten Quartette haben die Tempobezeichnung „Presto" und besagen dadurch, daß nur mehr der Name beibehalten wurde für eine Form, die sich musikalisch und inhaltlich schon in einem ganz anderen Entwicklungsstadium befand. Die letzten Sätze der Quartette sind ziemlich gleichartig in ihrer Gestalt: Rondoform durchsetzt mit Elementen der Sonatenform im Zweivierteltakt oder Sechsachteltakt; manchmal auch in Vierviertelakt, wie im Kaiserquartett oder im vierten Erdödy-Quartett B-dur, wo sie Marschcharakter haben. Das letzte Quartett Haydns, sein dreiundachtzigstes, ist unvollendet geblieben. Zwei Sätze, ein Andante grazioso und ein Menuetto, waren wahrscheinlich als Mittelsätze gedacht. Zur Ausführung der beiden Ecksätze fehlte dem greisen Meister die Kraft; darum gab er die Inschrift auf seiner Visitenkarte dem Torso gebliebenen Werke als Entschuldigung mit: „Hin ist alle meine Kraft — alt und schwach bin ich." Die zwei vorhandenen Sätze sind meisterhaft; nicht mehr von dem Schwung der Erfindung wie die früheren, aber von einer wundervollen Konzentration und Beherrschung der musikalischen Arbeit.

Im 10. Salomon-Konzert des Jahres 1794 wurde nach den damaligen Berichten ein Quintett für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncello von Haydn aufgeführt und im nächsten Salomon-Konzert wiederholt. Es erschien auch vier Jahre später bei André & Offenbach als Quintett in C-dur op. 88 von Joseph Haydn; in Wahrheit war es aber von Michael Haydn. Joseph Haydn führt es auch in seinem Verzeichnis der für London geschriebenen Werke nicht an, hat überhaupt nie ein Quintett geschrieben. Viel erzählt ist die Anekdote, wonach Romberg ihn bei seinem Besuche in Wien gefragt habe, warum er nie ein Quintett geschrieben habe; Romberg, der eine belehrende Auseinandersetzung erwartete, war nicht wenig verblüfft, als er die Antwort erhielt: „Es ist halt keines bei mir bestellt worden." Wieso es dazu kam, daß dieses Quintett in C-dur, obzwar der Vorname Haydns nicht genannt war, mit Zustimmung oder Duldung Josephs als von diesem komponiert ausgegeben wurde, ist dunkel.

Sonstige Streicher-Kammermusik aus dieser Epoche ist nicht erwähnenswert; seitdem Fürst Nikolaus I., der Monomane für Baryton, nicht mehr unter den Lebenden weilte, hat sich Haydn mit diesem Instrument nicht mehr weiter beschäftigt.

Nicht so große Begeisterung und Befriedigung wie die Streichquartette vermag die **Klavier-Kammermusik** Haydns zu erwecken. Haydn war durch den Stand der Technik im doppelten Sinne gehemmt: objektiv, durch die technische Beschaffenheit der Klavierinstrumente jener Zeit, und subjektiv, durch die nach unseren Begriffen noch primitive Fingertechnik der Spieler. Die Klaviermusik hat sich erst spät nach Haydn zu dem entwickelt, was sie heute für die Tonkunst bedeutet; erst durch das Auftreten der Virtuosen, gerade jener, die zu Haydns Zeiten, bei seinem Londoner Aufenthalt, noch Wunderkinder waren, ist das Klavierspiel und damit die Komposition für Klavier weitergebracht worden. Im Gegensatz zu dem polyphonen Stil, als dessen Repräsentanten wir J. S. Bach ansehen können, vertritt Haydn — aber nicht als erster oder einziger — die monodisch-akkordische Stilart; erst aus der Vermischung beider entsprang der moderne Klavierstil, der nicht nur ein pianistischer, also spieltechnischer, sondern auch ein kompositorisch-musikalischer Fortschritt ist. Nach keiner dieser beiden Richtungen können uns heutzutage Haydns Klavierkompositionen, seien sie nun für Klavier allein oder mit Zuziehung anderer Instrumente geschrieben, befriedigen; und es ist schmerzlich zu sagen, daß sie für uns im allgemeinen nur mehr als Lehr- oder Übungsbehelfe, für Schüler oder Dilettanten, in Betracht kommen. Haydn selbst scheint übrigens diesen Kompositionen nicht viel Bedeutung beigemessen zu haben, sonst hätte er nicht selbst so häufig Umarbeitungen für andere Instrumente vorgenommen oder zugelassen. Wie Händel mit seinen Arien, Rossini mit seinen Ouvertüren, so jongliert Haydn mit seinen Klavier-Kammermusikwerken herum; bald tauchen sie als Stücke für Blas- oder Streichinstrumente allein, bald mit Klavier auf, und auch dann gibt's noch alle möglichen Variationen hinsichtlich Zahl und Art der Instrumente. Der im Erscheinen begriffenen Gesamtausgabe wird es vorbehalten sein, in dieses Wirrsal von teils berechtigten, teils unberechtigten Bearbeitungen, Arrangements, Neuausgaben,

Nachdrucken usw. Licht zu bringen, obzwar ich bezweifle, daß es in manchen Fällen gelingen wird, vollständige Aufhellung zu erlangen.

Haydn hatte ja oft einige seiner Werke, namentlich die Kammermusikwerke — und dazu berechtigten ihn die damaligen Urheberrechtverhältnisse und mahnte ihn die vernunftgemäße Wahrung seiner Interessen — zweien oder mehreren Verlegern gleichzeitig zur Veröffentlichuug überlassen; es ist daher oft schwer zu konstatieren, welche Ausgabe die authentische ist. Soweit nach dem Gesagten eine sichere Feststellung möglich ist, rühren aus der ganzen in diesem Bande behandelten Epoche nur zwei Klaviersonaten her, die eine in C-dur, in London für die Frau des Kupferstechers Bartolozzi komponiert, und eine zweite in Es-dur, der Magdalene v. Kurzböck gewidmet. Klavier-Trios (für Klavier, Violine, Violoncello) sind in größerer Zahl vorhanden; seinen englischen Freunden Bartolozzi und Mrs. Schroeter widmete er je 3 Sonaten für Klavier, Violine und Violoncell, der Fürstin Marie Esterhazy gleichfalls drei; die der Gemahlin des Marschalls Moreau gewidmete Klavier-Violinsonate, über deren Schicksale oben (S. 213ff.) berichtet wurde, gab er dann nochmals dem Musikalienhändler Johann Traeg als Trio und widmete sie wieder der „Mademoiselle Madelaine de Kurzbeck". Traeg kündigte ganz stolz an:

„Herr Kapellmeister Joseph Haydn hatte die Güte gehabt, diese Sonate eigends für mich zu komponieren, welche ich mir die Ehre gebe, hiermit allen Kennern und Liebhabern anzubieten. Zu ihrem Lobe etwas zu sagen, würde von mir eine dreiste Anmaßung sein, da Haydn's Werke in ganz Europa geschätzt werden, und sie alle mit dem Stempel der Originalität und Genialität bezeichnet sind. Nur dieses erlaube man mir hier bemerken zu dürfen, daß ich die größte Sorgfalt angewendet habe, sie sauber, rein und korrekt stechen und abdrucken zu lassen, damit das Äußere dem Inneren nur einigermaßen entspreche."

Sein wahrscheinlich letztes Trio Es-dur erschien 1799 als op. 88 bei Breitkopf & Härtel als Original-Ausgabe „nach dem Autograph gestochen", war aber zwei Jahre vorher schon bei Artaria als op. 79 erschienen. Ob diese verschiedenen Machenschaften auf Vergeßlichkeit Haydns zurückzuführen sind, oder ob er zu sehr auf die Vergeßlichkeit der anderen spekulierte, wer weiß es? Man kann eben nur immer wiederholen, daß die ungeordneten Ver-

lags- und Rechtsverhältnisse jener Zeit große Schuld an diesen nicht erquicklichen Vorkommnissen haben.

Die Umsetzung von Klavier-Violinsonaten auf Klavier-Trios war besonders leicht, weil, wie schon Pohl im II. Band S. 317 ausführt, in den Klaviertrios das Cello einen ganz unobligaten Part hatte und größtenteils nur zur Verstärkung des Basses diente. Die Violine wird auch manchmal durch Flöte ersetzt, ein Beweis, daß es bei diesen Werken nicht auf Klangeigentümlichkeiten, auf bestimmte Stimmung oder Charakteristik ankam, sondern nur darauf, hübsche, melodisch flüssige Stücke für häusliche Musikübung zu haben[1].

Auch die **Bläser-Kammermusikstücke** sind nicht immer mit Sicherheit als solche zu agnoszieren; viele sind für ganz bestimmte Anlässe oder Ausführende uminstrumentierte Streicher- oder Klavierstücke. Zu den authentischen sind 3 Trios für 2 Flöten und Violoncello zu rechnen, die Haydn 1794 für London komponierte, und deren Autograph in der Berliner Staatsbibliothek liegt; gefällige kleine, spielgerechte Stücke, von denen man der Kuriosität halber eines oder das andere einmal aufführen könnte.

Soviel über die Haydnsche Instrumentalmusik dieser Epoche, die mit der Rückkunft Haydns von London an Bedeutung verliert. Von seinem englischen Aufenthalt an wendet sich das Interesse des Altmeisters der Gesangskomposition zu. Was die menschliche Stimme im Verein mit dem Wortausdruck an tiefgehender Wirkung zu erschürfen vermag, hatte Haydn jetzt erst kennen gelernt, und sein Streben ging dahin, auch hierin seine Meisterschaft zu zeigen. Alle Formen der vokalen Musik, vom Kanon, der aus ein paar Takten besteht, bis zum mächtigen, die Hörer stundenlang im Banne haltenden Oratorium, hat er gepflegt und gemehrt.

Bei Betrachtung seiner Gesangskompositionen beginnen wir mit den **Liedern**.

---

[1] Um der großen Nachfrage nach Haydnschen Streichquartetten zu genügen, veranstaltete Pleyel in Paris eine Ausgabe von 36 Streichquartetten »après les Sonates«, wobei er Trios, Violinsonaten, Klaviersonaten für Streichquartett setzte, einzelne Sätze vertauschte, auch sonst ziemlich willkürlich mit den Stücken umging.

Unter den verschiedenen Liedkompositionen Haydns aus seiner späteren Epoche verdient sein „Gott erhalte", das — ursprünglich als österreichische Kaiserhymne komponiert — durch den hinzugedichteten Text „Deutschland, Deutschland über alles" zum deutschen Nationalliede geworden ist, besondere Hervorhebung. Über die Einzelheiten der Entstehung vgl. oben S. 115ff.; hier sollen nur die Musik und ihre verschiedenen Texte noch ein wenig näher betrachtet werden.

Auffallend ist, daß Haydn in dem eigenen Verzeichnis seiner Werke von 1805 das Lied anzuführen vergaß; es erging ihm hierbei eben wie manchem anderen, der das Selbstverständliche und Zunächstliegende leicht übersieht.

Vielleicht war dieses Übersehen mit ein Grund, weswegen man von manchen Seiten behauptete, die Melodie des „Gott erhalte" sei gar nicht von Haydn. Die erste dieser Plagiatbeschuldigungen stammt aus dem Jahre 1837, 28 Jahre nach Haydns Tod. Damals starb Nicola Zingarelli, und ein Mailänder Blatt »Cosmorama teatrale« behauptete in einem dem Andenken Zingarellis gewidmeten Artikel, er sei auch der Komponist der berühmten österreichischen Hymne „Gott erhalte Franz den Kaiser" gewesen. In Wahrheit verhielt sich die ganze Sache so: Der Text der Volkshymne war bald nach ihrem Erscheinen ins Italienische übersetzt worden, und zwar von zwei verschiedenen Autoren: Giuseppe Bombartini und Giuseppe Carpani. Diese letztere Übersetzung hatte Zingarelli nun als Text für eine mit Haydns Stück gar nicht identische Festkomposition benützt, die aber wenig Anklang fand und bald verschwand. Wie das schon so vorzukommen pflegt, wurde die Behauptung des Mailänder Blattes von verschiedenen Biographen und Autoren, selbst in Deutschland, aufgegriffen, bis Anton Schmid[1] durch Abdruck der Zingarellischen Komposition nachwies, daß die letztere mit Haydns Volkshymne auch nicht die entfernteste Ähnlichkeit aufweist. Bezeichnenderweise benützte ein anderes ausländisches Musikblatt »La Revue et Gazette musicale« diesen Verteidigungsartikel, der Haydns Autorschaft nachwies, dazu, um (am 2. Dezember 1842) zu be-

[1] Allg. Wiener Mus. Ztg. 1842, Nr. 126, S. 510, und 1843, Nr. 29, S. 521, ferner die Broschüre Jos. Haydn und Nicolo Zingarelli, Wien 1847.

haupten, es sei in Wien soeben der Nachweis erbracht worden, daß das österreichische Volkslied „Gott erhalte" nicht von Haydn, sondern von Zingarelli herrühre.

Neben dieser Anschuldigung des äußeren Plagiates, die Haydn die Autorenschaft am „Gott erhalte" ganz absprach, gibt es andere, die Haydn zwar die Urheberschaft lassen, ihn aber des inneren Plagiates bezichtigen, d. h. behaupten, er habe die Melodie gestohlen. Besonders hat sich in dieser Richtung Herr Fr. Kuhač (recte Koch) hervorgetan, welcher den Nachweis zu erbringen versuchte und seiner Meinung nach erbrachte, daß Haydn erstens gar kein Deutscher und Niederösterreicher, sondern ein Kroate, zumindestens seiner Abstammung nach, gewesen sei, daß alle seine Themen kroatischen Ursprunges seien, und daß speziell die Melodie des „Gott erhalte" ein in Kroatien ganz bekanntes altes kroatisches Volkslied sei, das Haydn ganz einfach als eigene Komposition ausgegeben hätte[1].

Merkwürdigerweise wurde diese Behauptung besonders in England geglaubt und verbreitet, und im Lexikon von Grove findet sich allen Ernstes die Angabe, das „Gott erhalte" sei ein kroatisches Volkslied, und Haydn sei überhaupt ein kroatischer und kein deutscher Komponist. Da diese von Kuhač vorgebrachte Beschuldigung der unrechtmäßigen und uneingestandenen Verwendung kroatischer Volksmelodien durch Haydn sich nicht nur auf das „Gott erhalte"[2], sondern auch auf die Instrumentalwerke Haydns erstreckt, soll hier dazu Stellung genommen werden. Vorausschicken will ich, daß wohl niemand Haydn oder irgendeinem Tonsetzer daraus einen Vorwurf machen dürfte, daß er Volkslieder, und seien es auch solche fremder Nationalität, in seinen Werken künstlerisch verwertet. Das haben Beethoven, Schubert, Brahms und andere mit dem größten Erfolg und Beifall getan. Es ist auch weiter gänzlich belanglos für die Wertung Haydns sowohl wie der deutschen oder kroatischen Nation, ob wirklich ein Ur-Vorfahre

[1] Fr. Kuhač, „Josip Haydni Hrvatske Narodu popievke", Agram 1880; vgl. auch W. H. Hadow, „A Croatian Composer", London 1897.

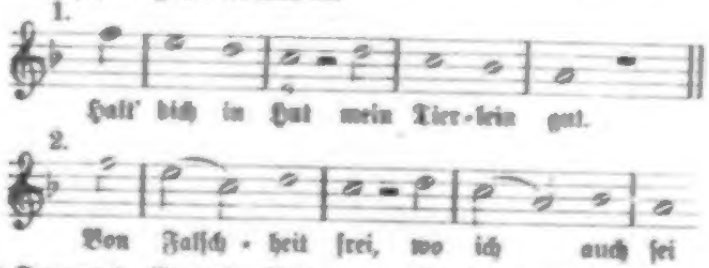
[2] Daß es sich beim „Gott erhalte" um eine Originalkomposition Haydns handelt, die er erst nach mannigfachen Überlegungen und Entwürfen fixierte, beweisen die Skizzen und Entwürfe im Wiener Musikvereinsarchiv, ferner in der Berliner und Wiener Staatsbibliothek, in welch letzterer sogar eine vollständig ausgearbeitete, etwas verschiedene Fassung des Liedes vorhanden ist.

Haydns aus Kroatien eingewandert ist oder nicht; soweit die Abstammung Haydns erforscht werden konnte, ist dies allerdings nicht erwiesen worden. Aber alle diese unbewiesenen Behauptungen dazu zu benützen, um den kroatischen Volksliedern eine Bedeutung für das Schaffen Haydns beizumessen, die ihnen nicht gebührt, dem muß doch entgegengetreten werden. Am klarsten und bündigsten fertigte Ernst Rychnowsky[1] diese ganze Frage ab: „Ob Haydn, wie behauptet wurde, kroatische Volkslieder als Themen benützt hat, oder ob umgekehrt seine instrumentalen Themen zu Volksliedern geworden sind, läßt sich so leicht nicht entscheiden. Trifft ersteres zu — klare Beweise sind absolut nicht erbracht worden —, so liegt gar kein Grund vor, nationales Kapital daraus zu schlagen."

Harmloser, dabei doch interessanter als die Behauptung von Kuhač sind die Untersuchungen und Feststellungen darüber, daß einzelne Melodieteile und Motive des Liedes sich schon in verschiedenen früheren Kompositionen vorfinden.

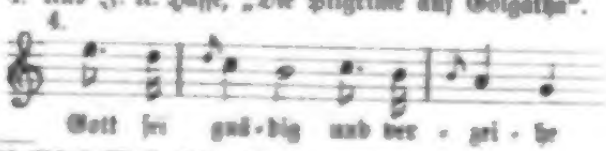
Einige Belegstellen für diese „Wandernde Melodie" hat schon W. Tappert (Musikalische Studien, 1868) aufgezeigt; sie sollen hier, vermehrt durch andere, abgedruckt werden, können aber gewiß noch Ergänzungen finden.

1. und 2. Aus 75 Liedern gedruckt zu Köln durch Arndt von Aich (1525), Nr. 42 und 19.



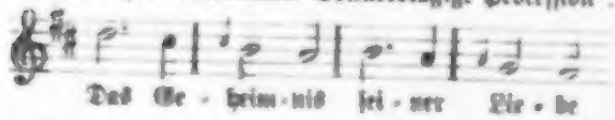
3. Aus Speronies „Singende Muse an der Pleiße", Leipzig 1736.

4. Aus J. A. Hasse, „Die Pilgrime auf Golgatha".



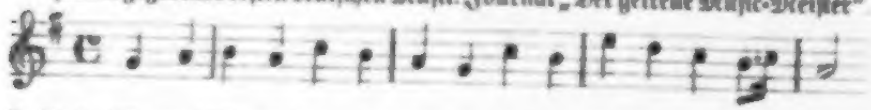
[1] Musikalisches Wochenblatt 1909, S. 123f.

5. Aus „Chur-Trier'sches Gesangbuch 1786": „Kirchenlied auf die verordnete Donnerstägige Procession".

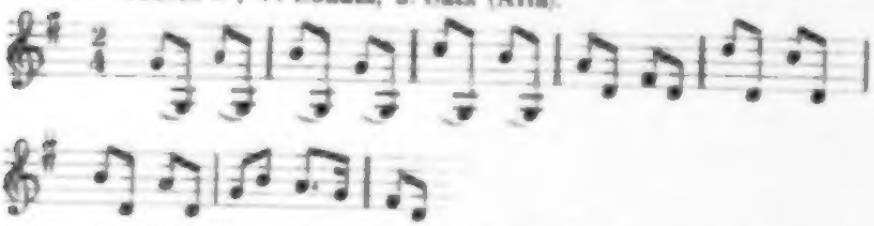


6. Aus Mozart, Violinsonate C-dur, Köchel Nr. 296 (Andante).

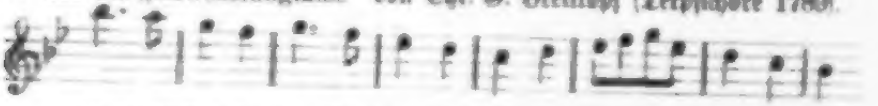
7. Aus einem Rondeau f. Clavier in dem 1728 zu Hamburg von G. P. Telemann herausgegebenen ersten deutschen Musik. Journal „Der getreue Music-Meister"



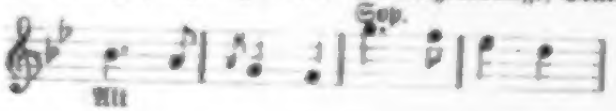
8. Aus *„Pieces de Clavecin ou Sonates avec acc. de Violon par Mr. Mondonville"* oeuvre 3e, V. Sonata, 2. Satz (Aria).



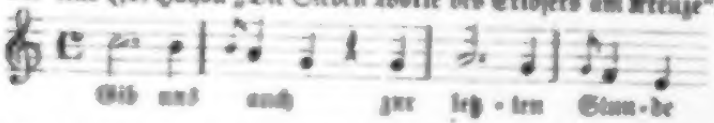
9. Aus der „Gewitteranglaise" von Chr. G. Breitkopf (Terpsichore 1788).



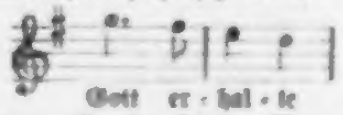
10. Aus Jo. Haydn „Messe C-dur" (Mariazellermesse) Benedictus.

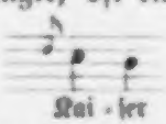


11. Aus Jo. Haydn „Die Sieben Worte des Erlösers am Kreuze".



Daß Haydn diese Vorläufer seiner Melodie gekannt oder sich auch nur der Anleihe bei seinen eigenen Werken bewußt war, ist nicht anzunehmen. Das „Gott erhalte" ist wie aus einem Guß, und der Bau der Melodie ist ein Meisterstück ersten Ranges. Das innig-Schlichte, dabei doch feierlich-Erhabene der Weise ist wie keine andere dazu geeignet, ein Volksgesang zu sein und dem Hochgefühl einer großen Menge Ausdruck zu verleihen; mit den ein-

fachsten Mitteln ist hier wirklich die größte Wirkung erzielt. Daß Haydn selbst von dieser seiner Komposition sehr viel hielt und sie sich häufig an Stelle einer Kirchenmelodie vorspielte, ist oft erzählt worden. Für das Gebiet der Variationen und freien Fantasien bildete und bildet noch heutzutage das Lied ein unerschöpfliches Feld. Beethoven hat in einem seiner Konzerte eine freie Fantasie über das „Gott erhalte" gespielt, in einer am 23. Mai 1799 aufgeführten Ouvertüre „Der Tyroler Landsturm" hat Salieri die Hymne verwertet, zahllos sind die Variationenwerke, Ouvertüren, Fugen und Fantasien mit Benutzung der Melodie. Die Krone aller dieser Bearbeitungen sind wohl die von Haydn selbst komponierten Variationen in seinem Streichquartett op. 75 Nr. 3 (C-dur). Nicht unerwähnt soll bleiben, daß die Melodie im Laufe der Zeit hie und da ein klein wenig verändert, d. h. falsch wiedergegeben wurde; speziell im Schlußteil 

wurde dem e bei „erhalte" oft ein langer, oft ein kurzer Vorschlag vorgesetzt, ebenso der Vorschlag bei 

manchesmal kurz, manchesmal lang gespielt[1]. Namentlich die österreichischen Militärkapellen spielten lange Zeit hindurch eine ganz falsche Version der Melodie. Jetzt ist aber so ziemlich überall die ursprüngliche Fassung, über die man sich aus den stark verbreiteten Faksimiles des Autographs[2] leicht informieren kann, in Geltung.

Vielgestaltig und mannigfaltig sind die Wandlungen, welche der Text des Liedes durchgemacht hat. Über die Persönlichkeit des Verfassers Lorenz Leopold Haschka wurde schon früher (S. 115 f.) gesprochen, auch über seine dichterischen Qualitäten. Gelegenheitspoet, wie es Haschka war, haben die Verse, die ursprünglich der Haydnschen Komposition als Unterlage gedient haben, auch ganz den Charakter von Gelegenheitspoesie. Dennoch hat Haschka mit den Eingangsworten „Gott erhalte" ein Wort geprägt, das mit der Melodie verbunden blieb, und das die meisten späteren Umdichter immer mit herübergenommen haben. So sei ihm darum

[1] Er ist natürlich als langer Vorschlag gedacht.
[2] Original und Erstdruck in der Wiener Nationalbibliothek.

ſein Mitverdienſt an der Schaffung und der Lebenskraft dieſes jetzt zum Volksgeſange gewordenen Gelegenheitswerkes nicht abgeſprochen. Mit Ausnahme der beiden Anfangsworte war freilich der Dichtung Haſchkas nicht jene Verbreitung beſchieden wie der unſterblichen Melodie. Mannigfache Textunterlegungen machten Haydns ſangbare Weiſe bald den verſchiedenſten Zwecken dienſtbar. Schon im Jahre 1798, ein Jahr nach der Erſtaufführung, erſchien die Melodie als Freimaurerlied in einer Sammlung von Maurergeſängen[1], dann als Geſellſchaftslied[2], dann als Kriegslied mit dem Text „Gott gib unſern Waffen Siege, Friede dann dem Vaterland". Auch für kirchliche Zwecke wurde die Weiſe verwendet, nicht nur in Öſterreich und Deutſchland, ſondern auch in England, wo wir in einem geiſtlichen Geſangbuch (Clare's Psalmody) den 87. Pſalm in Verſen auf Haydns Melodie, auf »*Emperors Hymn*«, wie es dort heißt, angepaßt finden.

Daneben gab es immerfort, gleich in den erſten Lebensjahren der Hymne, am Texte Verbeſſerungen, Umſchreibungen, Zuſätze, insbeſondere für die Gemahlinnen des Kaiſers Franz I., deren er doch vier beſaß. Als Kaiſer Franz ſelbſt am 2. März 1835 ſtarb, wurde im nächſten »concert spirituel« als Trauerkundgebung für den verſtorbenen und zugleich Huldigung für den neuen Herrſcher das „Gott erhalte" wie es hieß „als Trauer- und Hoffnungsgeſang" auf einem Text von J. F. Caſtelli, für Soloſtimme, Chor und Orcheſter von Ignaz v. Seyfried eingerichtet, aufgeführt. Die beiden erſten Strophen mit dem Textanfang „Gottes Ratſchluß hat genommen — uns den guten Kaiſer Franz" ſtanden in Moll, die dritte Strophe mit den Anfangsworten „Aber in den Kelch des Schmerzes — miſcht ſich auch der Hoffnung Glück" in D-dur. Ein Wink der hohen Regierung mag vielleicht dieſe künſtleriſche Geſchmackloſigkeit hervorgerufen haben. Nach dem Tode des Kaiſers Franz und der Thronbeſteigung durch Kaiſer Ferdinand hatte man in den leitenden Wiener Kreiſen erkannt, daß Haydns Hymne eine Bedeutung hatte, die über die eines gewöhnlichen Muſikſtückes hinausging; das Lied war — wie ſchon geſagt — ein politiſches Programm

[1] Auswahl von Maurer-Geſängen, geſammelt und herausgegeben von J. M. Böheim, Berlin 1798.

[2] Text unterlegt von Röding, erſchienen bei Günther & Böhme, Hamburg.

geworden. Wo das Lied ertönte, ſtimmte das Volk begeiſtert ein; vergeſſen waren die hohen Steuern, vergeſſen war alle Schimpferei über die Regierung und die höchſt unbeliebten Männer, die damals das Heft in der Hand hatten; alle fühlten ſich durchdrungen von Gedanken der Treue und Anhänglichkeit an das Kaiſerhaus, wenn ſie das „Kaiſerlied" ſangen. Metternich, zu jener Zeit noch immer der Steuermann des öſterreichiſchen Staatsſchiffes, beſchäftigte ſich daher ſofort nach dem Regierungsantritte des Kaiſers Ferdinand mit der Idee einer zeitgemäßen textlichen Umdichtung der Volkshymne, vor allem deshalb, weil der dreiſilbige Name des neuen Kaiſers in das Versmaß nicht hineinpaßte. Es wurde für die Neudichtung des Textes eine Art beſchränkter Konkurrenz ausgeſchrieben[1], und der Kommiſſion, welche die Entſcheidung zu treffen hatte, lagen vierzehn Entwürfe, darunter von Grillparzer, Egon Ebert, J. G. Seidl und Caſtelli vor. Keiner derſelben fand Gnade vor den Augen Metternichs. Da ſchlug der Staatsrat Jarcke, ein eingewanderter Norddeutſcher, früher Profeſſor an der Berliner Univerſität, der bei Metternich in hoher Gunſt ſtand, ſeinen Landsmann Carl von Holtei vor. Carl von Holtei, der Schauſpieler und Dichter, war auf ſeinen abenteuerlichen Zügen nach Wien gekommen und gaſtierte mit ſeiner Frau am Joſefſtädter Theater. Metternich ſtimmte dem Vorſchlag Jarckes zu, und Holtei erhielt die ehrenvolle Aufgabe übertragen, ſehr zum Mißvergnügen aller Wiener und namentlich der Wiener Literaten. Die darüber ausgebrochene Erregung ſcheint längere Zeit angedauert zu haben. Es wurden an allen Straßenecken Pamphlete verteilt, in welchen gegen die Holteiſche Dichtung Stellung genommen wurde. Eines derſelben, welches mit den Worten beginnt: „Auf dem Ballplatz ſitzt ein Preuße", gibt dem Gegenſatz zwiſchen Norden und Süden ſehr draſtiſchen Ausdruck; auch die unglückliche letzte Zeile des Holteiſchen Gedichtes „Ja den Kaiſer Gott erhalte unſeren Kaiſer Ferdinand" wurde durch Trennung der beiden Buchſtaben „Ja" zu einem nicht mißzuverſtehenden, gegen den Dichter gerichteten Witz ausgenützt. Die Zeitungen aus jener Zeit durften über den Standpunkt der Bevölkerung natürlich nichts ſchreiben; ſie halfen ſich damit, daß

[1] Vgl. hierüber die ſehr intereſſanten Artikel im Wiener Neuen Fremdenblatt vom 12., 15. und 18. April, ferner vom 21. und 22. Mai 1868.

ſie über die ganze Angelegenheit überhaupt mit Stillſchweigen hinweggingen. Der „Hans Jörgel", die humoriſtiſch-ſatiriſche Zeitſchrift, Nachfolger des „Eipeldauer", die noch bis in unſere Tage hinein erſchien, ſchrieb damals, im Auguſt 1835, anläßlich der Schilderung eines Feſtes, welches am Tivoli ſtattfand: „Da iſt ein Sängerchor g'weſen, was eine neue patriotiſche Hymne abgeſungen hat, die mir meinertreu recht gut gefallen hat, weils von einem Wiener nach unſerer Art und gar keinen ausländiſchen Gedanken in ſich gehabt hat." Die Anſpielung war dem Wiſſenden wohl eine ziemlich deutliche. Schließlich mußte ſelbſt die hohe Regierung der vormärzlichen Zeit dem Drucke der öffentlichen Volksmeinung nachgeben und einen anderen offiziellen Text einführen. Holteis Dichtung verſchwand von der Bildfläche, und am 13. Februar des Jahres 1836 erklärte ein Dekret des Polizeiminiſters Sedlnitzki den inzwiſchen von Joſef Chriſtian Freiherrn von Zedlitz gedichteten Text als den authentiſchen. Die Dichtung von Zedlitz verließ die Anfangsworte „Gott erhalte". Er blieb bis zur Thronbeſteigung des Kaiſer Franz Joſef I. als authentiſcher in Geltung. Bald nach der Regierungsübernahme durch Franz Joſef I. mußte wieder daran gedacht werden, einen Text für die Volkshymne zu beſitzen, der den veränderten Verhältniſſen Rechnung trug. Dieſe Beſtrebungen erfuhren einen ſtarken Anſtoß durch die bevorſtehende Vermählung des jungen Kaiſers mit der Prinzeſſin Eliſabeth von Bayern. Miniſterpräſident Freiherr von Bach ließ daher an mehrere öſterreichiſche Dichter die Aufforderung ergehen, einen Text für die Volkshymne zu dichten, wobei jedoch gleich die Bedingung geſtellt wurde, daß der Text den Namen des Herrſchers nicht enthalten dürfe und dadurch gewiſſermaßen über den Zeiten ſtehe. Dieſe Aufforderung erging unter anderen an Grillparzer, weiter an Zedlitz, der den Text der Ferdinandſchen Hymne gedichtet hatte, auch an Johann Gabriel Seidl. Grillparzers Text, welchen der Dichter ſelbſt nicht als gelungen anſah und dies auch in einem Schreiben an den Miniſterpräſidenten zum Ausdruck brachte, enthält große poetiſche Schönheiten, iſt aber im ganzen zu reflektierend und zu wenig dem Denken und der Ausdrucksweiſe der großen Maſſe angepaßt. Wie in dem ſeinerzeit für Kaiſer Ferdinand verfaßten Entwurf behielt Grillparzer auch hier die An-

ſangsworte des Haſchkaſchen Textes bei. Den Sieg trug Johann Gabriel Seidl davon. Dieſer begabte Dichter hatte gleichfalls die durch die Tradition geheiligten Anfangsworte des alten Textes mit herüber genommen und Verſe geſchaffen, die leicht ſangbar und leicht verſtändlich waren. Da unternahm es aus freien Stücken am 26. Auguſt 1841 Hoffmann von Fallersleben, jener deutſche Barde, der ſeine Lieder umherziehend ſelbſt ſang und verbreitete, der Schöpfer unzähliger Volks- und Kinderlieder, zu der alten Melodie neue Verſe zu dichten, die jetzt zu einem allgemein deutſchen Vaterlandslied geworden ſind. „Deutſchland, Deutſchland über alles, über alles in der Welt", dieſe Anfangsworte ſeines Liedes ſind ebenſo wie früher das „Gott erhalte" zu einem Merkwort geworden, bei deſſen Klange ſich die Deutſchen aller Gaue einen. Durch Hoffmann v. Fallerslebens einfache, ungekünſtelte, dabei doch zündende Worte zu Haydns ewiger Melodie iſt in Sangesweiſe und Sangeswort die Vereinigung von Nord und Süd aufs glücklichſte herbeigeführt und den Deutſchen ein Nationalgeſang geſchenkt worden, worum ſie alle Völker beneiden können.

Haben wir uns bei dieſer einen Liedkompoſition Haydns wegen ihrer wechſelvollen, mit der Politik verknüpften Schickſale etwas länger aufgehalten, ſo können wir die übrigen kürzer behandeln, müſſen ſie uns aber doch von der muſikaliſchen Seite etwas näher anſehen. Es handelt ſich vor allem um die 12 engliſchen Canzonettas, in zwei Sammlungen zu je 6 Stück erſchienen: 6 Original Canzonettas dedicated to Mrs. John Hunter the English words by Mrs. John Hunter first set London 1796; und second set London 1796 the Words chiefly by Mrs. J. Hunter dedicated to Lady Charlotte Bertie[1]. Es erſchien auch ſpäter eine Ausgabe mit unterlegtem deutſchen Text von Jäger. Die Titel der erſten 6 Lieder ſind: Mermaid's song (Die Seejungfer), La memoria (Rückerinnerung), Pastorale (Schäferlied), Despair (Die Verzweiflung), Pleasing Pain (Ermunterung), Fidelity (Die Treue), die der zweiten 6 Lieder: Sailors song (Engliſches Matroſenlied),

[1] Die Worte von „Pastorale" (*My mother bids me bind my hair*) waren urſprünglich von Mrs. Hunter zu dem Andante einer Sonate von Pleyel geſetzt worden; Haydn änderte die Reihenfolge der Strophen und machte die urſprünglich erſte „*Tis sad to think*" zur zweiten.

The Wanderer (der Umherirrende), Sympathy (nach Metaſtaſio), She never told her love (Aus Shakeſpeare), Pearcing eyes (Heller Blick), Content (Zufriedenheit). Das Lied „The Wanderer" iſt ſpäter auch einzeln erſchienen mit deutſchem Text und unter dem Titel „Buonaparte oder die Wanderer in Aegypten" (Wir wandern in Wüſten bei glühender Hitze); Text und Muſik waren urſprünglich von Dr. Harrington und Haydn gewidmet, der das Lied leicht veränderte und in ſeine Sammlung aufnahm. Irgend etwas, das man als engliſch bezeichnen könnte, haben dieſe Haydnſchen Kompoſitionen nicht; ſie ſind von derſelben Art wie die früheren Lieder Haydns auf deutſche Texte und ſo wie die Lieder jener Zeit überhaupt. An den damaligen Liedern, die meiſtens Strophenlieder ſind und ſchon darum an Ausdrucksfähigkeit behindert waren, kann man höchſtens den größeren oder geringeren Grad von Schönheit der melodiſchen Erfindung, das größere oder geringere Angepaßtſein an die allgemeine Stimmung der Worte, und die größere oder geringere Abgeſchmacktheit des Textes (denn dieſe waren meiſtens abgeſchmackt) feſtſtellen, mehr nicht. Immerhin kann man dieſe 12 Canzonettas ſchon etwas höher einſchätzen als die anderen gleichzeitigen Erzeugniſſe auf dem Gebiete der Liedkompoſition; einzelne wie Sailors Song, Fidelity, Despair ragen ſogar um ein beträchtliches darüber hinaus. Sie ſind in der Stimmung glücklich getroffen, erfreuen durch innige Melodik und machen auch Anſätze zu einer ſelbſtändigen Klavierbegleitung. Außer dieſer Sammlung von Canzonettas hat Haydn in England auf engliſche Texte noch ein paar Lieder geſchrieben, die einzeln erſchienen oder Handſchrift geblieben ſind: What art expresses (Der Tauſenden ſo oft Freude gegeben), The spirits song (Des Geiſtes Geſang) und eine kleine Stammbuchkompoſition: O tuneful voice. Unter dieſen fällt das eine „The spirits song" ganz beſonders auf: hier haben wir einen würdigen Ahnen der Schubertſchen Lieder, und zwar jener kurzen Geſänge, wo das höchſte, was Muſik zu geben vermag, in die kleinſte Form gebannt iſt.

In der Nationalbibliothek zu Wien befindet ſich ein handſchriftlicher Band, enthaltend „Lieder beim Clavier zu ſingen von Joſeph Haydn", in einer aus dem Ende des 18. Jahrhunderts ſtammenden Abſchrift. Ob dieſe Lieder alle wirklich von Haydn

ſtammen, iſt zweifelhaft. Das erſte „An Iris“ iſt jedenfalls von Haydn und als ſolches ſchon in der 1784 erſchienenen Sammlung enthalten. Die anderen drei ſind betitelt: „An die Dämmerung“ (Hüll' in deinen Schattenmantel), „Aus Wilhelm Meiſters Lehrjahren“ (Heiß mich nicht reden) und „Das Mädchen und die Roſe“ (Schön wie die Roſe). Die Gedichte von Bouterwek, denen „An die Dämmerung“ entnommen iſt, ſind 1791 und Wilhelm Meiſters Lehrjahre 1796 erſchienen. Die Lieder wären daher als nach dem Jahre 1796 entſtanden zu datieren. Da wir aber weder von Haydn ſelbſt noch von irgend jemandem aus ſeiner Umgebung[1] dieſe Lieder erwähnt finden, müſſen wir bei dem großen Intereſſe, das neue Haydnſche Kompoſitionen nach ſeinen Londoner Reiſen fanden, die Autorſchaft Haydns bezweifeln. Wären ſie von ihm, ſo wäre dies größter Beachtung wert: denn erſtens wäre dies der einzige Fall, daß Haydn ein Goetheſches Gedicht komponiert hätte, und zweitens müßten wir dann das Lob, das dem unbekannten Komponiſten dieſer Lieder unbedingt zu ſpenden iſt, auf Haydn übertragen und ſagen, daß er mit dieſen Kompoſitionen das Verbindungsglied zwiſchen den ſüßlich-ſentimentalen Erzeugniſſen der Berliner und Wiener Liedkomponiſten des 18. Jahrhunderts und den Schubertſchen Liedern, dieſen Kleinodien lyriſcher Kunſt, geſchaffen hat.

Erwähnen wir noch die Kanons, dieſe kleinen kunſtreichen Improviſationen, in denen ſich der Witz und die Laune der Muſiker manchmal entluden. Haydn hatte davon eine ganze Reihe geſchrieben, ſo nebenher, oft als heiter-muſikaliſchen Stoßſeufzer über Perſonen, Ereigniſſe u. ſ. f., etwa ſo wie Goethe und Schiller ihre Xenien ſchrieben. Eine beſtimmte Sammlung darunter wollte er ernſt genommen wiſſen, nämlich die „Zehn Gebote“, die er alle als Kanon geſetzt hatte; der erſte iſt identiſch mit dem als Dank für die Verleihung des Doktorhutes der Univerſität Oxford überſandten Krebskanon „*Thy voice o harmony*“. Beim ſiebenten Gebot „Du ſollſt nicht ſtehlen“ ſaß ihm wieder der Schalk im Nacken und er eignete ſich eine fremde Melodie an. Eine ganze Anzahl autographer Kanons hatte er in ſchwarzen Rähmchen an

[1] Roſenbaum erzählt allerdings am 16. Oktober 1799, Haydn habe in Eiſenſtadt 7 neue deutſche Lieder vorgeſungen, die ſehr ſchön waren, aber es kann ſich hierbei um ältere gehandelt haben

der Wand ſeines Arbeitszimmers hängen: „Das ſind meine Kupferſtiche“, ſagte er den Beſuchern; „da ich nicht reich genug bin, mir ſchöne Gemälde zu kaufen, habe ich mir eine Tapete gemacht, die nicht jeder haben kann.“ In der Schätzungs-Inventur von Haydns Nachlaß heißt es: „40 Canons mit deutſchem, italieniſchem und lateiniſchem Text, welche in Herrn Haydn's Studierkabinette als Bilder hingen und in 6 abgetheilten Paketen hergegeben wurden, 10 f. geſchätzt.“

Die Leipziger Allgem. Muſ. Zeitung vom März 1800 bringt (S. 439) die Nachricht, daß „Haydns 6 deutſche Canons zu 4 und 5 Singſtimmen ohne Begleitung, erſtes Heft (Salzburg bei Meyer) ſeit kurzem in Wien verboten ſeien. Da man gar keine andere Urſache des Verbots auffinden kann, ſo vermuthet man, der Text zum letzten Kanon habe es verurſacht. Dieſer enthält nemlich Worte, welche zu einem gewiſſen, ſehr bekannten (auch in Oeſterreich) Geſellſchaftsſpiele geſungen werden: ‚Adam hatte ſieben Söhne‘.“ Heutigentags ſind die zeit- und ortgemäßen Anſpielungen der Texte nicht mehr aktuell, die Übung des Kanonſingens iſt auch ganz abhanden gekommen, daher haben dieſe witzigen kleinen Dingerchen nur mehr hiſtoriſches Intereſſe[1].

Einen beſonderen Platz unter den Werken Haydns nehmen die Bearbeitungen ſchottiſcher Lieder ein. Haydn ſelbſt machten dieſe Bearbeitungen viel Freude; ſie waren nicht anſtrengend, ſehr einträglich und machten ſeinen Namen in England ungeheuer populär. Er zählt in ſeinem eigenen Katalog 365 ſolcher von ihm harmoniſierter ſchottiſcher Lieder auf; es waren aber eher mehr, da er ſie ſelbſt vielleicht nicht mehr alle in der Erinnerung hatte. Die erſte Aufforderung an Haydn zur Bearbeitung ſolcher ſchottiſcher Lieder ging, wie früher erwähnt, von Napier aus, der ſich durch die Mitarbeiterſchaft Haydns vor dem finanziellen Zuſammenbruch rettete. Napier war aber weder originell, noch war die von Haydn bearbeitete Sammlung ſchottiſcher Lieder der erſte

[1] Im Jahre 1808 wandte ſich die Philharmoniſche Geſellſchaft in Laibach an Haydn wegen Kanons. Dr. Anton Schmid ſchreibt: „Den Vater Haydn hab' ich wegen ſeiner ſehr entfernten Wohnung lange ſchon nicht geſehen; er iſt ſchwächlich und ſchreibt faſt gar nichts mehr, ich werde ihn aber doch nächſtens beſuchen und wegen der Canons einen Verſuch machen.“ Ob dieſe Aktion ſchon exiſtierende Kanons betrifft, oder ob man ſich neue erbitten wollte, iſt nicht zu erkennen (vgl. Krebsbacher, Die Philharmoniſche Geſellſch. in Laibach).

Verſuch dieſer Art, den Napier gemacht hatte. Schon vom Beginn des 18. Jahrhunderts an wurden Sammlungen ſchottiſcher Geſänge herausgegeben, und dieſe Veröffentlichungen dauern bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts hinein. Die erſte mir bekannt gewordene Sammlung ſtammt aus dem Jahre 1701 und hat den Titel: A collection of original Scotch Tunes (full of the Highland humours) for the violin, being the first of this kind yet printed. Es iſt außerordentlich zu verwundern und zu bedauern, daß ſich noch kein britiſcher Muſikforſcher gefunden hat, der ſich der dankenswerten Aufgabe unterzöge, in die Geſchichte und die Bibliographie aller Sammlungen ſchottiſcher Lieder, auch der ſpäteren, unter Mitarbeit Haydns und Beethovens entſtandenen, ebenſo wie in das Folkloriſtiſche darin Licht zu bringen. Ein paar Fingerzeige gibt J. Cuthbert Hadden in ſeiner Biographie George Thomſons (London 1897), aber ſie ſind weitaus nicht genügend, um dieſes ganz unbekannte Gebiet aufzuhellen. Hadden gibt als älteſte ihm bekannte Sammlung den „Orpheus Caledonius“ 1725 von William Thomſon herausgegeben, an. (Es gab drei verſchiedene Thomſons, die ſich mit der Herausgabe ihrer Heimatslieder beſchäftigten.) Zwiſchen dieſen und dem erſten Band der Napierſchen Publikation liegen eine Reihe anderer, die hier aufzuzählen uns zu weit führen würde. Der erſte Napierband hatte den Titel: A Selection of the most favourite Scots-Songs Chiefly Pastoral. Adapted for the Harpsichord with an Accompaniment for a Violin by Eminent Masters. (Dieſe Meiſter waren: zwei Engländer Dr. Arnold und Shield, ein Irländer Carter und ein Franzoſe Barthélémon.) Als Einleitung enthielt der Band „A Dissertation on the Scottish Music“; er war mit einem reizenden Titelkupfer F. Bartolozzis geziert.

Dieſer Publikation war kein großer Erfolg beſchieden, und Napier wandte ſich an Haydn, der die Bearbeitung einer zweiten Sammlung, beſtehend aus 100 Liedern, übernahm. Der Titel dieſes zweiten Bandes war: A Selection of Original Scots Songs in Three Parts. The Harmony by Haydn. Dedicated by Permission to Her Royal Highness the Duchess of York. Dieſer Band hatte, wie wir hörten, großen Erfolg, und der überglückliche Napier konnte noch einen dritten Band mit 47 Liedern

herausgeben, der der Königin gewidmet war. Der Beifall, den Haydn als Bearbeiter fand, erregte die Aufmerkſamkeit von George Thomſon, der aus Liebe zu ſeinem Heimatlande und Enthuſiasmus für deſſen Volkskunſt ſich ſchon lange mit der Sammlung von ſchottiſchen Volksliedern beſchäftigte; als Bearbeiter der Dichtungen hatte er Robert Burns gewonnen, für die Muſik Pleyel und Kozeluch. Als ihn Pleyel im Stiche ließ, wandte er ſich ſofort an Haydn, der ihm bereitwilligſt zuſagte. In der Vorrede zum erſten Band ſeiner Sammlung, der den Titel führt: A Select Collection of Original Scottish Airs for the Voice. With Introductory & Concluding Symphonies and Accompaniments for the Piano Forte, Violin & Violoncello by Pleyel, Kozeluch & Haydn. With Select & Characteristic Verses both Scottish and English adapted to the Airs including upwards of One Hundred New Songs by Burns, äußert ſich Thomſon über ſeine, des Herausgebers Tätigkeit folgendermaßen:

»The Symphonies and Accompaniments next engaged his solicitude. For the composition of these he entered into terms with Mr. Pleyel who fulfilled part of his engagement satisfactorily; but having then stopped the Editor found it necessary to turn his eyes elsewhere. He was so fortunate, however, as to engage Mr. Kozeluch, and afterwards Dr. Haydn to proceed with the work, which they have finished in such a manner as to leave him nothing to regret on Mr. Pleyel's breach of engagement. The Symphonies and Accompaniments of the first and second volumes as presented to the Public in the first edition were wholly by Pleyel and Kozeluch: but this new Edition of these two volumes contains a very considerable number by Haydn, which are now introduced in the room of such Symphonies and Accompaniments in the former edition as appeared less happily executed than the rest. The third and fourth volumes were wholly to Haydn who to the inexpressible satisfaction of the Editor, has all along wrought *con amore*. He says in a letter to the Editor »*Mi vanto di questo lavoro e per ciò mi lusingo di vivere in Scozia molti anni doppo la mia morte*[1].«

[1] There are two other publications of Scottish Airs to which Haydn lent his assistence, one of them a Collection in imitation of this work, but limited to a small number of the Airs; the other, a larger Collection, but without any introductory and concluding Symphonies to each Air. These Symphonies form a most interesting feature of this work and are distinguished by all those exquisite combinations and inimitable touches that render the compositions of Haydn more and more enchanting the oftener they are heard

This Work certainly would alone perpetuate his celebrity, had he not by his many other wonderful compositions rendered his name immortal. —

There are some critics, whose partiality to a favourite Composer is such, that they will scarce vouchsafe a hearing to any other. Should any of these ask why Haydn was not employed to do the whole work the Editor would say, that though he himself idolizes Haydn, yet the Public have long admired the other two Composers also, whose style unquestionably possesses great sweetness, elegance and taste; and that a greater variety is obtained from all, than could have been expected from one of the Composers.«

Dies ſcheint alſo ſchon eine zweite Auflage des erſten und zweiten Bandes der Sammlung geweſen zu ſein, von denen Thomſon ankündigte, daß ſie von Pleyel, Kozeluch und Haydn ſtammen, während der dritte und vierte vollſtändig von Haydn ſei. Weiter gab Thomſon walliſiſche Lieder heraus, die er folgendermaßen ankündigt: Select Welsh Melodies collected by him in a tour through North Wales, and now first adapted for the Voice. With Symphonies and Accompaniments to each Melody, composed chiefly by Haydn, who has also set many of the Airs for two Voices.

The Third or concluding Volume of the Welsh Melodies with Symphonies and Accompaniments, wholly by Beethoven, is now in the hands of the Engraver.

Dann verlegte er ſich auf iriſche Melodien, deren Bearbeitung er Beethoven anvertraute. Das Vorwort zu dieſen zwei letzteren Publikationen iſt intereſſant:

»These Works have been in preparation for many years and would have been produced sooner but for the anxiety of the Editor to render them as complete and perfect as possible, both in Music and Poetry. And he trusts that the Scottish Welsh, and Irish Melodies, united to interesting Songs and enriched by Accompaniments for the Piano-Forte and for the Violin and Violoncello of the most masterly, beautiful and expressive character, such as no other national Melodies can boast of, will prove equally acceptable to Singers, to instrumental performers, and to every person of taste. For it is universally allowed that if Mozart may be excepted, Haydn and Beethoven in Music, and Burns in Song, are the most celebrated Composers that the world has produced. And had not Mozart been unfortunately cut off too soon, Mr. Thomson would certainly have endeavoured to obtain the aid of his delightful talents also.«

Haydn bearbeitete noch für einen dritten Verleger, William Whyte in Edinburgh, ſehr zum Verdruſſe Thomſons, ſchottiſche Volkslieder, und zwar 2 Bände; der erſte Band mit dem Titel: A Collection of Scottish Airs Harmonized for the Voice &

Piano Forte with introductory & concluding Symphonies and Accompaniments for a Violin & Violoncello by Joseph Haydn Mus. Doct. Edinbourgh Published by the Proprietor William Whyte Nr. 1 South St. Andrews Steet, und der Lady Campbell gewidmet, enthält an der Spitze folgendes:

»Advertissement

In offering to the public the present edition of the National Melodies of Scotland, the proprietor wishes to specify one particular, in which it materially differs from all those which have preceded it and owing to which chiefly he has been emboldened to hope for a share of public patronage. The harmonies of the songs, in all existing editions of Scottish Airs, are the productions of composers of various descriptions and degrees of genius and talent. The harmonies of the present are composed exclusively by Haydn; confessedly the first of modern masters. From this circumstance it is, that while the genius of the composer indulging in all the varieties of its luxuriance has accomodated itself to the specific characteristics of each different air, there yet arises a general uniformity, which can hardly fail to give pleasure to the classical ear. . . . . .

Of the merits of the harmonies it would be presumption in the proprietor to speak. The character of their admirable author renders him superior to ordinary praise; but it may not, perhaps, be superfluous to say, that he has himself pronounced them to be his best, and that there is too much reason to fear they may also be his last.

St. Andrew's Street
1st March 1806.«

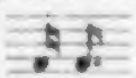
Der zweite Band, der 1807 erſchien und der Gräfin von Dalkeith gewidmet war, hatte nachſtehendes Advertissement vorangeſetzt:

»The Publisher respectfully apologizes to his Subscribers for the long interval which has elapsed betwixt the publication of the First Volume of this Work and the present; and for the number of the songs being restricted to twenty-five in place of forty, as was originally proposed. Both circumstances are to be ascribed to the same cause— a cause evidently not under his control,—the precarious health of the illustrious Composer, and the delay and difficulty which has attended all communications with the continent of late years. The airs, comprised in the present volume, are all harmonized by Dr. Haydn, in a style of elegance and originality, in no instance inferior to his earliest and most vigourous efforts.«

Endlich wäre zu erwähnen, daß zu Haydns Lebzeiten eine kleine Auswahl aus den Haydnſchen Bearbeitungen, der Text „mit deutſcher Nachbildung von A. Wagner", bei Breitkopf & Härtel erſchien.

Dieſe ganze umſtändlich erſcheinende, aber durchaus nicht erſchöpfende Bibliographie habe ich nur hierhergeſetzt, weil bisher

der Verſuch dazu noch nie unternommen wurde und ſie für künftige weitergehende Forſchungen und für Agnoſzierung eventuell auftauchender Bände vielleicht gut verwertet werden könnte.

Um ſich einen richtigen Begriff von der Bearbeiter-Tätigkeit Haydns machen zu können, müßte man die Lieder im Original gekannt haben. Vielleicht war das, was Haydn zur Bearbeitung übergeben bekam, ſchon nicht mehr das Original; ungeſchickte oder ungenaue Aufzeichnungen der urſprünglichen Volksmelodie mögen daran oft Weſentliches, oft nur Unweſentliches geändert haben. Auch die Texte, die aus dem Gaeliſchen in ein engliſch-ſchottiſches Meſſingiſch übertragen wurden, haben in einzelnen Wendungen und Worten ihren urtümlichen Sinn vielleicht eingebüßt. Haydn mußte die Lieder, wie er ſie bekam, zur Grundlage ſeiner Bearbeitung nehmen, und da er oft nur das Gerippe einer Melodie mit einem ihm meiſt unverſtändlichen Gedicht erhielt, bearbeitete er dieſe Dingerchen eben ſo, wie er als Muſiker, als deutſcher Kunſtmuſiker, für gut befand. Manche ſind dabei vielleicht im Sinne des Originals gelungen, manche nur in unſerem Sinne, im Sinne des kultivierten, d. i. nicht wurzelecht volkstümlichen Muſikers, manche gar nicht, was ſchließlich bei einer ſo übermäßig großen Anzahl auch vorkommen kann. Sie in deutſcher Überſetzung wiederzugeben iſt aus mancherlei Gründen ſehr ſchwierig: vor allem aus metriſchen Gründen. Daher ſagt der Folkloriſt Dr. Heinrich Möller im vierten, die keltiſchen Volkslieder enthaltenden Bande ſeines Sammelwerkes „Das Lied der Völker" (Mainz, B. Schotts Söhne) ſehr treffend: „Ein beſonderes Dilemma bei der Überſetzung ergibt ſich aus dem der keltiſchen Muſik eigentümlichen Vorſchlagrhythmus  , der in England unter dem Namen >*Scotch snap*< bekannt und uns hauptſächlich aus der Zigeunermuſik vertraut iſt. In engliſchen Überſetzungen iſt er leicht wiederzugeben und ſehr beliebt, weil auch da unbetonte Endſilben wie in pretty, ever, bonnie, nach Belieben gedehnt werden können. Dem Rhythmus der deutſchen Sprache dagegen läuft dieſe ſynkopiſche Figur derartig zuwider, daß nur wenige Worte ihr ohne Vergewaltigung angepaßt werden können."

Man erhob übrigens ſchon zu Lebzeiten Haydns gegen ſeine Bearbeitungen lebhafte Einwände; als Beweis ſie hier ein Paſſus

aus einer Rezenſion, die in der „Neuen allg. deutſchen Bibliothek“ (Bd. 104, Stück II, S. 383) im Jahre 1805 erſchien, mitgeteilt:

„Daß der große Haydn dieſe Geſänge mit einer Begleitung verſehen hat, bekundet nur die große Gewandtheit dieſes Meiſters in der Harmonie; denn es möchte wohl vielen anderen nicht gelungen ſein, zu dieſen Melodien ‚gute Bäſſe‘ und Mittelſtimmen zu machen. Dadurch haben ſie aber an ihrem Volks- und Nationalcharakter keineswegs gewonnen; die erſte obenangezeigte, leichte, rührende Melodie verliert unter der ſchweren, vierſtimmigen Begleitung gerade das, was ihren Charakter beſtimmt, und der ſchöne bunte Baß des zweiten Liedes verhält ſich zum Geiſte des Gedichtes gerade ſo, wie ein großer deutſcher Tonkünſtler zu einem ehrlichen ſchottiſchen Weidmann. — Die meiſten dieſer Geſänge alſo gehören in ihr Zeitalter, in ihr Vaterland, und wollen durchaus keinen deutſchen Baß leiden.“ Das Urteil iſt allerdings ein bißchen hart und bezieht ſich in erſter Linie auf die Breitkopfſche Auswahlſammlung; man wird aber in der großen Zahl der in den verſchiedenen Original-Publikationen veröffentlichten Lieder gewiß eine Reihe ſolcher finden, die allen Anſprüchen — denen der Muſiker, der Folkloriſten, der Sänger und der Zuhörer — gerecht werden.

Größere Arien oder Geſangsſzenen Haydns aus dieſer Epoche ſind nur wenige vorhanden: Die für die Banti in London geſchriebene Arie: »*Non partir bell' idol mio*«, die ſich in der landläufigen Primadonnen-Arienform bewegt; eine etwas gehaltvollere, im Jahre 1798 auf den Text eines ruſſiſchen Großfürſten komponierte Arie »*Solo e pensoso*«, für nicht ſehr hohe Stimme geſchrieben, nicht brillant, ſondern ſehr ſangbar, aus zwei Teilen, einem langſamen Einleitungsteil und einem zweiviertel Allegretto beſtehend; die ſehr breit ausgeführte Geſangsſzene »Lines from the battle of the Nile«. Text von Mrs. Knight, der Begleiterin der Lady Hamilton. Dieſes Stück, das für Sopran und Klavierbegleitung, teilweiſe von Haydn, teilweiſe von Elßler geſchrieben, in Eiſenſtadt liegt, dürfte mit Orcheſter-Begleitung gedacht ſein: Einem groß angelegten, begleiteten Rezitativ *(Ausania, trembling 'midst unnumbered woes)* folgt eine Arie, die (Allegretto) den Rhythmus und Charakter einer Marſchhymne hat — (Text:

»*Blessed leader*«) und rezitativiſch mit dazwiſchengelegten Fanfaren auf den Worten »*Eternal praise great Nelson to thy name and these immortal partners of thy fame*« ſchließt.

Noch ſollen zwei kleine Kammerduette erwähnt werden, für Sopran und Tenor (Nisa e Tirsi) geſchrieben, auf die Texte »*Saper vorrei se m'ami*« und »*Guarda qui, che lo vedrai*« (auch mit dem Text »*Senti qui, che il senti*«), die im Stile der Zeit und gleichartiger Kompoſitionen anderer Tonſetzer gehalten ſind und nicht darüber hinausragen.

Zu den köſtlichſten Früchten der ſpäten Haydnſchen Muſe gehören ſeine mehrſtimmigen (drei- und vierſtimmigen) Geſänge mit Begleitung des Pianoforte. Haydn knüpft darin an keinen unmittelbaren Vorgänger an; die mehrſtimmigen Geſänge, die er in England gehört hatte, die Madrigale, Glees, Rounds, Catches und wie ſonſt dieſe kleinen kontrapunktiſchen Spielereien hießen, die dort ſo im Schwunge waren, hatten gewöhnlich keine Begleitung, ſondern wurden a cappella geſungen, und in Wien finden ſich auch keine derartigen Stücke. Haydn ſchuf ſie ſo, wie ein großer Maler etwa ein paar Aquarell- oder Paſtellſkizzen hinwirft, und Grieſinger teilt mit, daß Haydn ihm geſagt habe, „die Geſänge ſeyen bloß *con amore* in glücklichen Stunden, ohne Beſtellung componiert". Anfang Dezember 1801 hatte Grieſinger ſchon an Breitkopf & Härtel gemeldet, daß ſich Haydn mit der Abſicht trage, eine Sammlung drei- und vierſtimmiger Geſänge herauszugeben; „mit 13 iſt er fertig, die er mir gezeigt hat. Jetzt geht's aber langſam mit ſeiner Arbeit und es fehlt ihm an Texten, weil wie er mich verſichert, die wenigſten Dichter muſikaliſch dichten". Und 14 Tage ſpäter ſchreibt Grieſinger: „Haydn läßt ſich aber bis das 25 voll iſt, auf nichts ein, denn ‚wenn ich jetzt etwas drucken laß, muß es ſchon ein biſſerl groß ſeyn' ... Mit Texten können Sie Haydn einen Gefallen erweiſen, aber nichts verſtiegenes und keine verſchrobenen Perioden!" Haydn verkaufte die Geſänge, nachdem er ſie bereits dem Grafen Brown zugeſagt hatte, an Breitkopf & Härtel, bei denen ſie 1803 erſchienen. Haydn wollte ſie der Kaiſerin v. Rußland widmen in der Hoffnung, von der Kaiſerin dafür ein wertvolles Geſchenk zu erhalten. Die Widmung jedoch unterblieb, und Grieſinger ſchreibt hierüber: „Aus einem mir ganz unerklärlichen Zartgefühl hat er

aber die Idee mit der Dedication ganz aufgegeben. Er befürchtet der Fürst und Swieten möchten ihn einer Betteley beschuldigen, wenn sie erführen, daß er ein Geschenk erhalten hätte." Breitkopf & Härtel gaben die Gesänge in zwei Teilen heraus, zuerst die Quartette als 6. Heft der gesammelten Werke und dann die Terzette. Die Verlagsfirma scheint die Texte bemängelt zu haben, denn Griesinger schreibt: „Es scheint Haydn sey zu schlechten Texten prädestiniert; eigentlich trägt er die Schuld seiner unwissenschaftlichen Bildung. Er hat mich die Lieder (eines ‚der Augenblick' ausgenommen) nie lesen lassen, sondern sie mir immer versiegelt entweder für Sie oder für Swieten zugeschickt." Der Vorwurf wegen der Texte ist vielleicht nicht ganz unberechtigt; hat Haydn doch nicht daran gedacht, irgendein Gedicht von Goethe oder Schiller, die zu jener Zeit schon als die überragendsten Erscheinungen am Dichterhimmel anerkannt waren, zu vertonen, und was er sich an Dichtungen und Dichtern auswählte, galt schon damals als ein wenig veraltet. Schuld daran war aber nicht so sehr seine „unwissenschaftliche Bildung" als sein hohes Alter und die dadurch bedingte Minderung seiner geistigen Elastizität, vor allem aber wahrscheinlich van Swieten, sein Vormund in allen literarischen Dingen, der wahre und neuere Poesie nicht zu Haydn gelangen ließ. Vier von den Gedichten der mehrstimmigen Gesänge, nämlich: „Danklied zu Gott" (Du bist's, dem Ruhm und Ehre gebührt), „Abendlied zu Gott" (Herr, der Du mir das Leben), „Wider den Übermuth" (Was ist mein Stand) und „Betrachtung des Todes" (Wie sicher lebt der Mensch) sind von Gellert aus seinen „Geistlichen Oden und Liedern"; sie sind auch von Carl Philipp Emanuel Bach komponiert: „Der Augenblick" (Inbrunst, Zärtlichkeit) und „An den Vetter" sind von Ramler; „Alles hat seine Zeit" ist eine griechische Skolie ins Deutsche übertragen von Ebert, und „An die Frauen" (Natur gab Stieren Hörner) ist die zweite Ode Anakreons in der „Lyrischen Blumenlese", übertragen von Bürger; „Die Beredsamkeit" (Freunde, Wasser machet stumm) ist von Lessing. „Der Greis" (Hin ist alle meine Kraft) von Gleim; die Dichter von „Die Harmonie in der Ehe" (schon bei Kirnberger, Anleitung zur Singcomposition, Berlin 1782 vertont) ebenso wie von „Daphnens einziger Fehler" und „Freund, ich bitte, hüte Dich", habe ich nicht eruieren können.

Wenn man sich aber weniger an die Texte kehrt und sich mit der Musik der mehrstimmigen Gesänge beschäftigt, wird man seine helle Freude haben an den reizenden Einfällen und der feinen, miniaturenhaften Faktur.

Diese mehrstimmigen Gesänge, obzwar ursprünglich nicht als Chor- sondern als Sologesänge gedacht, hatten an Zelter einen begeisterten Bewunderer gefunden, dem sie insbesondere für seine Berliner Singakademie ein wertvolles Aufführungsmaterial bedeuteten. Zelter hatte sich an Haydn mit der Bitte um einige Chöre gewandt[1]. Haydn schrieb in seiner Antwort (25. Februar 1804), in welcher er für die Übersendung der Zelterschen Biographie von Fasch dankt, wie schon früher mitgeteilt, als Nachschrift: „Ich wünschte, daß sich mein lieber Zelter die Mühe gebe das Abendlied von meinem Singquartett Herr, der du mir das Leben für seinen ganzen Chor abwechselnd theils mit vier Solostimmen und theils wieder mit halben oder ganzen Chor zu arrangieren. NB. Es müßte aber durchaus das Pianoforte so wie ich es setzte, dazu accompagnieren." Zelter hatte schon einige Monate früher die beiden Haydnschen Gesänge „Abendlied zu Gott" und „Danklied zu Gott" für seinen Chor arrangiert, kam also Haydns Wunsch zuvor. Er schickte ihm die Partituren und bat ihn, daran zu verbessern, was er für nötig finde. Über die Wirkung aber, die beide Kompositionen beim Berliner Chor hervorbrachten, schreibt Zelter: „daß ich Ihnen nur die Freude gewähren könnte, Ihre Chöre bei uns zu hören und sich an der Ruhe, Andacht, Reinigkeit und Heiligkeit zu erbauen, womit Ihr schöner Chor: ‚Du bist's dem etc.' hier gesungen wird! Die schönste und beste Jugend von Berlin steht hier mit Vätern und Müttern, wie in einem Himmel voller Engel beysammen, feyert in Lob und Freude die Ehre des höchsten Gottes und übet sich an den Werken der größten Kunstmeister, die die Welt gesehn hat."

Und als Goethe an Zelter wenige Jahre später (27. Juli 1807) schrieb: „Da möchte ich denn alle Woche einmal bei mir mehrstimmige Gesänge aufführen lassen im Sinne Ihrer Anstalt, obgleich nur als den fernsten Abglanz derselben. Helfen Sie mir dazu und senden mir vierstimmige nicht zu schwere Gesänge, schon

[1] Vgl. oben S. 226 ff.

in Stimmen ausgeschrieben", schlägt Zelter sofort als passend ein Heft Haydnscher „in ihrer Art sehr guter Gesangstücke" vor, die dann auch einstudiert wurden und den folgenden Winter im Goetheschen Hause mit Erfolg zur Aufführung kamen.

Den Übergang zu den großen Chorkompositionen bilden einige kleinere Stücke für Chor, teilweise mit Solostimmen:

„Der Sturm", Chor mit Orchesterbegleitung, englisch »The Storm«, italienisch »La Tempesta«. Der englische Text von dem Dichter John Wolcot (Dichtername Peter Pindar) »*Hark the wild uproar*«, deutsch: „Hört die Winde furchtbar heulen", italienisch: »*Ve venti fremon fieri*«. Ein sehr flottes, schönes Chorstück mit Begleitung von großem Orchester; anfangs erregt und stürmisch, wird die Stimmung gegen Schluß ruhig und sanft. Bei der Aufführung in London wurden einige Stellen vom Soloquartett gesungen, was aus der gedruckten Partitur nicht ersichtlich ist. Der mittlere Teil enthält schon Vorahnungen der beiden großen Oratorien, namentlich der Darstellung des Winters in der Instrumental-Einleitung zum Frühling aus den „Jahreszeiten". Das Stück, das Haydn im Autograph (Eisenstadt) der Partitur als „Madrigal" bezeichnet, wird auch in der Kirche als Offertorium mit dem Text »Domine auxiliator« benützt.

»The invocation of Neptun.« Über die Entstehung vgl. oben S. 84. Das Autograph im British Museum hat folgende Bezeichnung: »*Nor can I think my suit is vain*;« *a song and chorus, in full score, composed by, and in the autograph by Joseph Haydn, in the year 1794, at the desire of the Earl of Abingdon, and by him given to T. Monzani, the celebrated flute player, who in 1821 presented it to the British-Museum. Mr. Monzani states that it was intended to form part of an oratorio, but that Haydn never did more towards its completion. The poetry is taken from the introductory stanzes prefixed to Nedham's translation of Seldon's »Mare Clausum«*; besteht aus einer Baß-Arie und einem vierstimmigen Chor, beides mit Begleitung des vollen Orchesters. Beide Stücke sind, wenn auch klangvoll, doch rhythmisch sehr uninteressant; im ganzen ist das Stück schwächer als »The Storm«.

„Die Erwählung eines Kapellmeisters", eine heitere Kantate für 3 Solostimmen, Chor und kleines Orchester (2 Oboen,

2 Hörner, Fagott, 2 Violinen, Viola und Cello). Das Stück ist für uns nicht ganz verständlich, da wir nicht wissen, wer unter den auftretenden oder genannten Personen verstanden ist.

Apollo (Alt) ruft Minerva und Bacchus auf, ihm einen würdigen Mann zur Besetzung der Kapellmeisterstelle zu nennen. Minerva (Sopran) empfiehlt Scorbutico, einen Mann „in besten Jahren, in Studiis erfahren". Bacchus (Tenor) schlägt den Pulcherrimus vor, dessen Stimme, erst so zart durch den Wein, „dieses Getränk, dieses Gottes Geschenk", so stark, so fein geworden ist. Apollo erklärt, daß beide ja denselben Mann meinen, und nach einigen Wechselreden schließt der Chor: „Es leb' der ächte Musensohn". Ebenso schwach wie der Text ist die Musik; die Arien sind langweilig, die Chöre nichtssagend, im ganzen wenig Erfindung und wenig Humor. Es ist doch merkwürdig, daß Haydn, der sonst so schalkhaft und heiter sein kann, hier versagt hat und gegen den ernsten Johann Sebastian Bach und dessen heitere Kantaten vollständig unterliegt.

Die Musik zum Trauerspiel „Alfred" (Entstehung oben S. 103). Vorhanden ist eine Arie mit Rezitativ des Schutzgeistes („Ausgesandt vom Strahlenthron"), dann ein Duett zwischen Alfred und Odun („Der Morgen graut, es ruft der Hahn.")[1]. In Eisenstadt befindet sich das eigenhändige Manuskript des gleichfalls zu „Alfred" gehörigen Chores „Triumph dir, Haldane, die Schlacht ist gekämpft", der später als „Kriegerischer Chor" (Triumph steig' zum Himmel) erschienen ist. Dieser dreistimmige Chor (Sopran, Tenor, Baß) wie die obige Arie sind gut gemeint, aber nicht übermäßig wirkungsvoll.

Vor Eingehen in die großen Chorwerke — die Messen und die beiden Oratorien — schalten wir hier die Betrachtung des letzten **dramatischen Tonwerkes** von Haydn ein, eine Betrachtung, die uns zu bisher ganz unbekannten oder vielmehr unbeachteten Tatsachen führen wird.

Die letzte **Oper**, die Haydn geschrieben, rührt aus der Zeit von Haydns erstem Londoner Aufenthalt her. Unter den Verpflichtungen, die der Meister anläßlich seiner ersten englischen Reise

[1] Zu diesen beiden Stücken, autograph in der Berliner Staatsbibliothek, ist eine französische Gesangsszene aus einem unbekannten Werk, fraglich ob von Haydn, hinzugeschrieben.

übernommen, war auch die, für Gallini eine Oper zu ſchreiben. Alle Biographen bringen nun übereinſtimmend die Notiz, daß dieſe Oper ſpäter unter dem Titel »Orfeo e Euridice« durch Breitkopf & Härtel veröffentlicht ſei. Das iſt aber nur teilweiſe richtig. Die Oper, die Haydn 1791 in London auf ein Textbuch des Badini und im Auftrage Gallinis ſchrieb, hatte den Titel »L'anima del Filosofo«; ihr Stoff behandelte allerdings die Orpheus-Mythe, die Muſik war aber nicht mit der ſpäter als »Orfeo e Euridice« herausgegebenen vollſtändig identiſch. Den richtigen Titel der Oper erfahren wir ſchon aus der Stelle eines Briefes von Haydn an die Polzelli, worin es heißt: »la mia opera intitolata l'anima del filosofo anderà in Scena nel ultimo di Maggio [1791] io ho gia terminato il 2do atto.« Zu irgendeiner Aufführung iſt es infolge des Aufführungsverbotes für Opern, das an Gallini ſeitens des Königs Georg III. ergangen war, nicht gekommen. Haydn erzählte, daß er ſchon die erſte Probe der Oper begonnen habe, als nach den erſten 40 Takten behördliche Organe erſchienen ſeien, die die Fortſetzung der Probe verboten hätten.

Die handſchriftliche Originalpartitur der Oper iſt erhalten und merkwürdigerweiſe bis jetzt der Aufmerkſamkeit aller Muſikhiſtoriker entgangen. (Auch Ludwig Wendſchuh, der eine Diſſertation über Joſ. Haydns Opern geſchrieben, kannte die Partitur nicht.) Das Autograph befindet ſich in der Berliner Nationalbibliothek und iſt tadellos erhalten. Auf 133 Blättern iſt die Oper mit Ouvertüre und anſcheinend allen Geſangsnummern in Haydns eigener Handſchrift (mit Ausnahme der erſten ſieben Seiten der Ouvertüre) vorhanden. Das Manuſkript der Oper iſt überſchrieben: L'opera L'Anima del Filosofo composta da me Giuseppe Haydn 1791. Die vorangehende Ouvertüre, von welcher, wie erwähnt, die erſten 7 Seiten nicht von Haydns Hand geſchrieben ſind, hat die Überſchrift: Ouverture a grand orchestre dell' opera d'Haydn l'anima del Filosofo.

Schon ein oberflächlicher Vergleich der bei Breitkopf & Härtel noch zu Haydns Lebzeiten (1807) erſchienenen Partitur ſowie des vorher erſchienenen Klavierauszuges von »Orfeo e Euridice« mit der handſchriftlichen Partitur von »L'anima del Filosofo« zeigt, daß man es bei erſteren mit einer Auswahl zu tun hat: Die Breitkopfſche Partitur enthält 11 Nummern gegen 38 in der Origi-

nalpartitur (die Rezitative mitgerechnet). Sieht man aber näher zu, so entdeckt man auch sonst bedeutende Unterschiede: vier Nummern der Breitkopfschen Ausgabe (Nr. 1, Nr. 6, Nr. 7 und Nr. 9) kommen in der autographen Partitur nicht vor; weiter fehlen in der Breitkopfschen Ausgabe die eigentlich die Handlung vorwärtsbringenden Secco-Rezitative; dann ist die Aneinanderreihung der Stücke in der späteren Ausgabe eine ziemlich willkürliche, mit der Szenenfolge und dem dramatischen Geschehen in der Originaloper nicht übereinstimmend. Haydn hat weder die Originalpartitur noch, wie er selbst sagt, eine Abschrift davon zurückbehalten, sondern mußte sie abliefern; er ließ sich aber heimlich von Elßler ein paar Stücke abschreiben, die er dann im Jahre 1805 mit wenigen anderen, die er neu hinzukomponierte oder aus verschollenen Werken herübernahm, rasch in einer Partitur vereinigte und sie Breitkopf & Härtel zur Veröffentlichung sandte.

Wir haben also gewissermaßen zwei Fassungen des Werkes: Die eine aus dem Jahre 1791 nach dem Text von Badini und die zweite aus dem Jahre 1805, die zwar durch neue Stücke ergänzt wurde, aber doch Torso ist und eigentlich nur für den Konzertgebrauch bestimmt war. Für die Betrachtung des Textes kommt die Originalfassung in Frage, denn die in der späteren Ausgabe hinzugefügten Arien sind bloß lyrischer Natur, dem Inhalte nach aber ganz im Sinne des ursprünglichen Dramas. Die Orpheus-Sage, jener uralte Mythus vom Erzvater der Musik, jener Stoff, der von der Geburt des Musikdramas angefangen unzählige Opernkomponisten anregte und beschäftigte, bis er zu der Unterwelt der Offenbachschen Travestie hinabstieg, hat bei den verschiedenen Dichtern auch verschiedene Fassungen, Ausdeutungen, Abschlüsse gefunden, abgesehen von Episoden, Nebenfiguren, Nebenhandlungen usw., die manchmal eingeschoben sind. Für uns gilt jetzt die Gluckſche Meisteroper als das Standardwerk, mit dem wir alle anderen zu vergleichen geneigt sind; und wenn wir sie jetzt — soweit der dünne Faden der Handlung in Betracht kommt — als Vergleichsobjekt heranziehen, stellen wir fest, daß der Haydnsche Orpheus im Gegensatz zum Gluckſchen den dem alten griechischen Mythus entsprechenden tragischen Ausgang hat: Eurydike kann nicht mehr an die Oberwelt zurückkehren, sondern bleibt ein seliger Schatten, und Orpheus, für den das Leben keinen Inhalt und

keinen Sonnenſchein mehr hat, leert die ihm von Bacchantinnen angebotene Schale mit dem Todestrank; und als die Mänaden mit dem toten thrakiſchen Sänger, deſſen ſüßer Mund nun für immer verſtummt iſt, den Geſtaden ihrer ſelig-unſeligen Inſel zuſegeln wollen, erfaßt ſie ein Sturm und läßt ſie Schiffbruch leiden. Damit ſchließt die Oper. Um den Titel »L'anima del filosofo« zu rechtfertigen, vielleicht auch um einen Funken irgendeiner ſelbſterfundenen Idee aufglimmen zu laſſen, läßt der Textverfaſſer den unumgänglich notwendigen Miniatur-Deus ex machina (bei Gluck iſt es Eros, hier iſt's ein Genius) dem untröſtlichen Orpheus den Rat geben, er möge ſich — bei der Philoſophie Troſt holen: al cor dolente della Filosofia cerca il nepente (für dein leiderfülltes Herz ſuche in der Philoſophie den Troſt). Aber ſein gutgemeinter Vorſchlag fällt bei Orpheus auf nicht ſehr fruchtbaren Boden; unwillig ſagt der göttliche Sänger: Ah la filosofia! se vuol farmi felice al mio vedovo sen venta Euridice. (Ach was Philoſophie! wenn ſie mich glücklich machen will, dann ſoll ſie Euridice an meinen vereinſamten Buſen bringen.) Dieſer klägliche Verſuch, etwas Geiſtigkeit in den Text zu bringen, iſt das einzige, was man hervorheben könnte; im übrigen erheben ſich Stoffbehandlung und Reimkunſt nicht über die italieniſchen Durchſchnittsopern jener Zeit.

Nun zur Haydnſchen Kompoſition der Oper. Im allgemeinen kann man darüber dasſelbe ſagen wie von allen Haydnſchen Opern: viel Muſik und wenig Theater. Daß Haydn kein dramatiſcher Komponiſt war, und daß ihn auch die zeitweilige Verbindung mit einem großen Theater, mit allem, was zum Rüſtzeug einer Bühne gehört, nicht zu einem Theatraliker machen konnte, wird einem hier klar. Manchmal läßt ſich durch jahrelange Routine erſetzen, was einem an dramatiſcher Begabung abgeht; dazu fehlte aber unſerem Meiſter Haydn die Möglichkeit. So viel ſich Haydn auch auf ſeine Opern einbildete, ſo hoch er ſelbſt wahrſcheinlich ſeinen „Orfeo" eingeſchätzt haben mag, wir müſſen uns ſagen, daß er gegen den Gluckſchen nach jeder Richtung hin unterliegen muß. Nach jeder Richtung hin: nicht nur im Hinblick auf Erfaſſen der dramatiſchen Situationen, ſondern auch im Hinblick auf Schönheit und Charakteriſtik der melodiſchen Erfindung. Nicht ein Stück in dem Haydnſchen „Orfeo", das geeignet wäre, bleibender Beſitz der muſikliebenden Menſchheit zu

werden, wie es im Gluckſchen mehrere ſind. Die Soloſtücke ſind der ſchwächere Teil der Muſik; die meiſten Arien (es kommt nur einmal ein Duett vor) ſind höchſt konventionell, ganz im Stil der damals landläufigen italieniſchen Dutzendopern. Einige unter den Arien werden durch Chorſtellen, die der Soloſtimme antworten oder ſie fortſetzen, etwas abwechſlungsreicher geſtaltet; zu einem richtigen durchgearbeiteten Enſemble kommt es nie. Beinahe möchte man ſagen, daß die ſpäter in der Breitkopfſchen Partitur hinzugefügten vier Stücke beſſer ſind als die älteren, unter welch letzteren die Szene der Euridice »*Sventurata che fo*« in der Anlage und im Stil, weiter die kräftige Baß-Arie des Creonte »*Mai non fa*« hervorragen. Unter den vier erwähnten Stücken iſt vielleicht die f-moll-Arie des Orpheus »*In un mar d'acerbe pene*« der Hervorhebung wert. Weitaus beſſer als die Solonummern ſind die Chöre der Oper, alſo ein Gebiet, auf dem Haydn gar keine Routine, dafür aber angeborene Begabung beſaß. Da iſt erſtens der liebliche Chor der »Amorini«, den Frauenſtimmen zugeteilt, zu nennen, dann der Männerchor, welcher der Euridice Mut zuſpricht, »*Ferma, ferma in piede*«, dann der in nahezu jeder Orpheus-Oper unerläßliche Furienchor, der den ſonſt ungewohnten, hier um ſo eindrucksvoller wirkenden, phantaſtiſchen, kraftgenialiſchen Haydn zeigt, und die Schlußſzene, Orpheus mit den Bacchantinnen, die, groß angelegt, mit ausgezeichnetem Stimmungswechſel, ſchließlich — sempre più piano — leiſe verhallend der Oper einen ahnungsvoll-verklärenden Schluß gibt. Als Ouvertüre zu der Oper »L'anima del Filosofo« ſteht in der oben beſchriebenen autographen Partitur ein Stück, welches identiſch iſt mit der Ouvertüre Haydns, die Salomon im Covent-Garden-Theatre zu London am 6. April 1795 ſeiner Oper »Windsor Castle« vorangeſetzt hatte. Ob ſie Haydn zuerſt für »L'anima del Filosofo« komponierte, entzieht ſich der Feſtſtellung, da ſie nach der Sitte jener Zeit — trotz Gluckſcher Opernreform — keine wie immer geartete Beziehung zur Oper hat. Sie iſt ein belangloſes Stück in der gebräuchlichen Form: langſame Moll-Einleitung, darauf ein Presto-Satz C-dur, der eher einer Komödie wie einem tieftragiſchen Heroenſtoff als Vorſpiel dienen würde. —

Überraſchend, über alles bisher und vielleicht auch nachher von Haydn Geſchriebene hinausgehend, iſt die Orcheſterbehandlung

in dieſer Oper. Da war Haydn in ſeinem Elemente, da konnte er mit Inſtrumenten nach Herzensluſt ſchalten und walten und hat, man muß es ſagen, von dieſer Möglichkeit den ergiebigſten Gebrauch gemacht. Die Ouvertüre iſt mit kleinerem Orcheſter beſetzt: Flöte, 2 Oboen, Fagott, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Streicher; im Verlaufe der Oper treten aber an einzelnen Stellen noch andere Inſtrumente hinzu, die ganz beſtimmte charakteriſtiſche Klangwirkungen auszuüben auserſehen waren: ſo im Klagegeſang der Euridice »*dov'è l'amato bene*« zwei Engliſch-Hörner; in dem weichen Frauenchor, der den 3. Akt eröffnet, zwei Klarinetten; im Furienchor 3 Poſaunen. In der ſpäteren Partitur iſt die neu eingefügte Szene des Orfeo »*Rendete a questo seno*« ſogar von Harfe begleitet, ein bei Haydn ganz ſeltenes Inſtrument. Die Behandlung der einzelnen Inſtrumentengruppen iſt eine beſonders ſorgfältige, individualiſierende, mit voller Bedachtnahme auf Spieltechnik, Klangcharakter und Geſamtwirkung. Hier im inſtrumentalen Teil erkennen wir die Hand des Meiſters, die wir im geſanglichen leider vermiſſen. Deshalb haben verſuchte Wiederbelebungen des Werkes, die allerdings nur nach der bei Breitkopf & Härtel erſchienenen Partitur erfolgten — nicht bloß bühnenmäßige, ſondern auch ſolche im Konzertſaal — nur zu einer achtungsvollen Verbeugung vor dem Schöpfer der „Schöpfung" und der „Jahreszeiten" geführt.

Um die Meſſen Haydns tobt, ebenſo wie um die Mozarts, bekanntlich ſchon ſeit geraumer Zeit ein Kampf, der die in Kunſtfragen üblichen und zuläſſigen Grenzen weitaus überſchritten hat. Schon zu Lebzeiten Haydns hat man gegen ſeine Meſſen Einwendungen erhoben, hat ihnen allzu große Weltlichkeit, ſogar oft frivole Luſtigkeit vorgeworfen; eine große Partei von Klerikern und Kirchenmuſikern bekämpft ja überhaupt die vom Orcheſter begleitete Kirchenmuſik. Ohne in dieſen Kampf, der vielleicht mehr kirchenpolitiſcher als muſikaliſcher Natur iſt, eingreifen zu wollen, muß ich doch als getreuer Biograph für Haydn Partei ergreifen. Zwar mag es Vermeſſenheit erſcheinen, Haydn verteidigen zu wollen, aber es mag doch notwendig ſein, die Mentalität des Meſſekomponiſten Haydn klarzulegen. Wenn Hermann Kretzſchmar[1] ſagt: „Wir müſſen uns über das Gelungene und Geniale,

[1] „Führer durch den Konzertſaal" II, S. 196.

was auch dieſe Werke enthalten, gerade ſo freuen, wie in der Architektur über den Wunderbau des Markusdoms. Aber wie dieſen niemand als Muſter eines chriſtlichen Gotteshauſes anſieht, ſo müſſen wir auch dem Erzbiſchof von Hohenwarth recht geben und ihn dafür loben, daß er kurzerhand ſeinerzeit für die Wiener Kirchen die Aufführung Haydnſcher Meſſen verbot!", ſo iſt das eine Einſtellung, der ich nicht zu folgen vermag; denn chriſtlich oder religiös iſt dasjenige, was beſtimmt iſt, dem Schöpfer und der Kirche zu dienen, und kann auch nur nach der Geſinnung des Gläubigen beurteilt werden. Haydns Meſſen ſind jedenfalls aus der Tiefe eines gottesfürchtigen Gemütes heraus geſchaffen und verſuchen auf ihre Art dem Herrn zu huldigen. Wenn es ihnen nicht überall und immer gelingt, Andacht zu erwecken, ſo darf nicht überſehen werden, daß ſie für ganz beſondere Verhältniſſe geſchaffen waren, für eine ganz ſpezielle Kirchen- und Kunſtgemeinde, daß ſie den natürlichen Inſtinkten eines beſtimmten volksmäßigen Empfindens und Glaubens Rechnung tragen mußten. Und wenn wir ihnen andrerſeits künſtleriſche Mängel vorwerfen müſſen, ſo darf nicht vergeſſen werden, daß Haydn ſeine Meſſen nicht aus freiem Antrieb und in ſchaffensfreudigen Stunden, ſondern immer in höherem Auftrage ſchrieb, nicht als Gelegenheitswerke im Goetheſchen Sinne, ſondern „auf Beſtellung" mit einem fixen Termine für die Fertigſtellung.

Ausſchließlich die Wiederaufnahme ſeiner Tätigkeit als fürſtlich Eſterhazyſcher Kapellmeiſter brachte es mit ſich, daß Haydn ſich nach ſeinen zwei Londoner Reiſen wieder der Meſſenkompoſition zuwandte, ein Schaffensgebiet, das er ſeit dem Jahre 1782, ſeit der Mariazellermeſſe, nicht betreten hatte. Des Fürſten Nikolaus II. große Vorliebe für Kirchenmuſik war wohl in erſter Linie beſtimmend für Haydns neu erwachte Tätigkeit auf dieſem Gebiete; obzwar es nicht erwieſen iſt, daß dem Meiſter die förmliche Verpflichtung auferlegt war, jedes Jahr eine Meſſe zum Namenstag der Fürſtin Marie[1] zu komponieren, wie Pohl[2] behauptet, ſo ſcheint es doch ein Wunſch des Fürſten geweſen zu ſein. Und ſo beſitzen wir

[1] 8. September iſt Mariä Geburt, der darauffolgende Sonntag Mariä Namensfeier; an einem dieſer beiden Feſttage kam ſtets die neue Meſſe Haydns zur Aufführung.

[2] „Zur C-dur-Meſſe von Beethoven" Grenzbote Wien 1868, II. S. 246.

aus den letzten Lebensjahren des Meiſters ſechs große Meſſen, die mit Bedachtnahme auf die ihm zur Verfügung geſtandenen techniſchen Möglichkeiten geſchrieben ſind; man muß ſagen, daß ſie über dieſe letzteren ſogar teilweiſe hinausgingen, und daß der Meiſter bei dieſen großen Meſſen, wenngleich für die Propſteikirche in Eiſenſtadt und die fürſtliche Kapelle geſchrieben, den Blick manchmal weit hinausſchweifen ließ, größeren, bedeutenderen Aufführungsmöglichkeiten zu. Wir haben ſchon gehört, daß Haydn die fürſtliche Kapelle, die zu Beginn ſeiner wiederaufgenommenen Tätigkeit in ihrem Stande ſehr ſchwach war, durch Heranziehung der „Feldharmonie" (der fürſtlichen Militärmuſik) für beſondere Gelegenheiten verſtärken konnte, und daß dieſe Verſtärkung dann ſpäter definitiv der fürſtlichen Kapelle einverleibt wurde. Daher kam es, daß Haydn im Laufe der Jahre über eine Orcheſterbeſetzung verfügen konnte, welche ſo ziemlich der des klaſſiſchen Sinfonieorcheſters — mit Ausnahme der Poſaunen, die in Eiſenſtadt nicht vorhanden waren — entſprach. Auch das Sängerperſonal nahm an Zahl immer mehr zu, und Haydn hatte daher einen numeriſch wie qualitativ recht anſehnlichen Körper zur Verfügung, den entſprechend auszunützen — zur größeren Ehre Gottes und ſeinem Fürſten zu Gefallen — ſein eifrigſtes Beſtreben war. Daß dieſes Beſtreben kein völlig erfolgloſes war, wird jeder zugeben, der den Haydnſchen Meſſen unbefangen gegenübertritt und ſie nicht durch die Brillen doktrinärer Vorurteile betrachtet. Was uns dieſe Werke aber vor allem wertvoll macht, iſt die große entwicklungsgeſchichtliche Bedeutung, die ſie nicht bloß für die Kirchenmuſik, ſondern für die Konzertmuſik überhaupt haben. Haydn war es, der als erſter die Gegenüberſtellung von Chor- und Soliſtenenſemble in dieſen ſpäteren Meſſen konſequent durchgeführt, „gleichſam zum Stilprinzip erhoben"[1] hat. Das Prinzip dieſer Gegenüberſtellung von Soliſtenenſemble und Chor nahm er dann in ſeine beiden Oratorien „Schöpfung" und „Jahreszeiten", wo allerdings zum Unterſchied vom Soloquartett der Meſſen nur drei Soloſtimmen auftreten, hinüber, und von ihm hat es Beethoven übernommen, der es in der „Miſſa ſolemnis" und namentlich in der Neunten Sinfonie zu großartigſter Voll-

[1] Vgl. Alfred Orel, „Die Katholiſche Kirchenmuſik ſeit 1750" in Adlers „Handbuch der Muſikgeſchichte".

endung geführt hat; wie ja überhaupt die „Miſſa ſolemnis“ in ihren Grundzügen die Form der Haydnſchen Meſſen, nur ins Titanenhafte geſteigert, zeigt und Beethoven ſich hierin als direkter Fortſetzer ſeines Lehrers — dieſer Ausdruck in einem höheren Sinne genommen — erweiſt.

Haydns ſechs große Meſſen aus der nach-Londoner Zeit ſind alle ſogenannte »*Missae solemnes*«, d. h. ſie ſind ihrem Umfange nach größer, ſind reicher inſtrumentiert, gegliederter und konzertanter in der Behandlung der Stimmen als die damals üblichen Meſſenkompoſitionen, was ſich aus der beſonderen Gelegenheit, für die ſie alle komponiert waren, und aus dem Beſtreben, in ihnen die künſtleriſche Gegenleiſtung für die Stellung am Eſterhazyſchen Fürſtenhofe zu bieten, erklärt. Sie bedeuten einen großen Fortſchritt gegenüber den Meſſen aus Haydns früherer Zeit und zeigen ſo recht deutlich, welche Entwicklung Haydn inzwiſchen in bezug auf Satztechnik, Stimmenbehandlung und Inſtrumentation gemacht hatte. Die Mängel in der Textbehandlung, die man einzelnen dieſer ſpäteren ebenſo wie der früheren Meſſen vorwirft, ſind Mängel, die der Vokalmuſik jener Zeit, wo das Melodiſche und die Stimmführung die Hauptſache waren, überhaupt anhaften, ſind daher nicht etwas ſpezifiſch Haydnſches.

Sehen wir uns die einzelnen Meſſen nach der Reihenfolge ihrer Entſtehung an:

1. „Heiligmeſſe“. B-dur. Über die äußere Veranlaſſung und Entſtehung vgl. oben S 111.

Das Autograph in der Staatsbibliothek zu Berlin trägt die Überſchrift »Missa St^{i} Bernardi v. Offida di me Giuseppe Haydn 796«. Die Meſſe wurde oft auch fälſchlich »Sti Josephi« bezeichnet. Die allgemein übliche Benennung „Heiligmeſſe“ rührt davon her, daß im Sanctus Alt und Tenor das bekannte Kirchenlied „Heilig, heilig“ anſtimmen, was von Haydn deutlich bezeichnet wird (er ſchreibt zum Tenor ausdrücklich „Heilig“). Schnerich[1] erſcheint die Beziehung zu dem Kirchenlied zu wenig bedeutungsvoll, um den Titel zu rechtfertigen, und er möchte dieſen letzteren gerne auf den heiligen Bernhardus bezogen haben, daher die Meſſe „Heiligenmeſſe“ genannt wiſſen, welche Folgerung doch zu

[1] Zur Geſchichte der ſpäteren Meſſen Haydns, Zeitſchr. d. I. M. G. XV, 12, S. 390.

konſtruiert erſcheint. Die Orcheſterbeſetzung der „Heiligmeſſe“ iſt: 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, Trompeten, Pauken, Streichorcheſter und Orgel; der Chor vierſtimmig (Sopran, Alt, Tenor, Baß). Auffallend iſt das Fehlen der Flöten; die Klarinetten treten nach der Vorſchrift des Autographs erſt im Credo bei »et incarnatus est« ſtatt der Oboen ein bis zur Stelle »et sepultus est«, dann heißt es bei »et resurrexit« »*Clarinetti tacent*« bis »et vitam venturi«, wo dann Klarinetten und Oboen zuſammengehen. Die letzte Meſſe Haydns vor den engliſchen Reiſen, die Mariazeller Meſſe aus dem Jahre 1782, hatte noch keine Klarinetten, mit deren Gebrauch, wie erwähnt, Haydn erſt in England vertrauter wird. Das Kyrie beſteht aus einer Adagio-Einleitung und einem darauffolgenden dreiteiligen Allegro-Satz, der ſehr lebendig und voll Schwung iſt, allerdings unſeren heutigen Vorſtellungen eines Kyrie-Satzes nicht ganz entſpricht. Das Gloria iſt kräftig, voller Leben; an das »gratias agimus« klingt die Stelle »Domine fili« und »Jesu Christe« aus dem Gloria der Beethovenſchen „Miſſa ſolemnis“ leicht an; der Schluß »in gloria Dei patris« iſt fugiert. Das Credo hat nach einem markigen erſten Teil einen Mittelſatz »et incarnatus est«, der plötzlich neben dem gewöhnlichen Soloquartett noch einen zweiten Solo-Sopran und einen zweiten Solo-Baß erfordert; außerdem tritt im Beginn dieſes Teiles ein Solo-Cello zu den männlichen Geſangsſoliſten; der letzte Teil des Credo-Satzes »et vitam venturi« iſt eine leicht geſteigerte Fuge. Sanctus und Benedictus ſind von großer Innigkeit, ſpeziell der letzte Satz; Agnus dei und Dona nobis geben einen würdigen Abſchluß. Das fürſtlich Eſterhazyſche Handbuch ſagt über die Meſſe: „iſt dankbar für den Sopran“.

2. **Paukenmeſſe.** C-dur. Autograph überſchrieben »Missa in tempore belli« Eiſenſtadt 796 Haydn.

Die zweite, die er im Jahre 1796 ſchrieb. Über Veranlaſſung und erſte Aufführung ſiehe oben S. 112f.

Die urſprüngliche Beſetzung des Orcheſters nach dem Autograph war: 2 Clarini (Trompeten), Timpano, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Violinen, Viola, beziff. Baß (Cello, Kontrabaß u. Orgel), alſo keine Flöten und Klarinetten; in der Partitur-Ausgabe von Breit-

[2] Die Taktbezeichnung im Sanctus im Autograph iſt ¢ und nicht C, wie in der gedruckten Partitur ſteht.

kopf & Härtel ist die Orchesterbesetzung, wahrscheinlich von Haydn selbst, vermehrt. Sie umfaßt außer Streichquintett noch eine Flöte, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotte, zwei Hörner, zwei Trompeten, Pauken und Orgel.

Die Messe zeigt gegenüber ihrer unmittelbaren Vorgängerin gewisse Fortschritte. Die Faktur ist feiner, zügiger, die Verwendung der vorhandenen Ausdrucksmittel eine freiere. Das fürstlich Esterhazysche Handbuch sagt: „ist dankbar für den Baß". Aber auch die anderen Solostimmen sind liebevoll behandelt, namentlich wieder der Sopran; das Soloquartett wird zum Hauptträger der musikalischen Gedanken. Ebenso sind die Instrumente aufmerksam bedacht, namentlich das Violoncello, dem im »qui tollis« ein wirkungsvolles Solo zugeteilt ist. Im Agnus tritt die Pauke solistisch auf. Die gedämpften Paukenschläge, von den Streichern dann aufgenommen, können vielleicht das Herannahen von Truppenmassen bedeuten, und so wollte es angeblich auch Haydn selbst aufgefaßt wissen; poetischer ist die Ausdeutung, wonach das Pochen des beklommenen Herzens damit zum Ausdruck gebracht werden soll. Die daran anschließende Fanfare der Bläser, welche das »Dona nobis pacem« einleitet, hat unverkennbar kriegerischen Charakter und gibt die Stimmung wieder, aus der heraus die Friedensbitte entstanden ist. Augenscheinlich war es derselbe Stimmungskomplex, der Beethoven bei der Komposition des »Agnus dei« in der »Missa solemnis« erfüllte; aber auch rein musikalisch genommen weisen die betreffenden Stellen in beiden Werken eine gewisse Ähnlichkeit auf.

3. **Nelson-Messe d-moll.** Bei den Engländern Coronation-Mass, bei den Franzosen Messe Impériale. Das Autograph befindet sich in der Nationalbibliothek zu Wien. Es trägt zu Beginn die Überschrift »In nomine domini« . . . »di me Giuseppe Haydn 10. July 798 Eisenstadt«. Am Schluß: »Fine Laus deo 31. Aug.« Haydn schrieb diese Messe also in einundeinhalb Monaten, während er für die übrigen Messen stets 2 bis 3 Monate benötigte; Haydn war damals krank und konnte nicht ausgehen, was der Arbeit an diesem Werke sehr förderlich war. Die Partitur ist für 2 Trompeten (Clarini) in D, Pauken, Streichorchester und Orgel (auf 2 Systemen ausgeschrieben) gesetzt; Holzbläser fehlen.

Auch dieſe Meſſe ſchlägt kriegeriſche Töne an; im Benedictus erſchallt bei der Stelle »qui venit« der Ruf ſchmetternder Trompeten, gleichſam den Einzug des Siegers markierend. Nach der Überlieferung ſoll dieſe Stelle durch Nelſons Sieg bei Abukir veranlaßt ſein. Der ganzen Meſſe haftet etwas Feierliches, Glänzendes an, ſelbſt das Miſerere läßt die nötige Demut vermiſſen. Das fürſtlich Eſterhazyſche Handbuch notiert: „iſt dankbar für den Sopran und Baß"; aber auch der Tenor hat Gelegenheit, in dem rührenden »et incarnatus« ſich hervorzutun. Im Verlauf der Meſſe ſind häufig die Chorreſponſen den „vorbetenden" Soloſtimmen gegenübergeſtellt. Einzelne Stellen in der Meſſe laſſen erkennen, daß ihre Entſtehung in die „Schöpfung"- und „Jahreszeiten"-Epoche fällt: im Gloria erinnert Anfang und Ende ſtark an „Die Himmel erzählen" und „laut ertönt aus ihren Kehlen", und ebenſo klingen im Benedictus die beiden Oratorien — wenn auch ganz flüchtig — an. Das »Credo in unum deum« iſt einer alten Choralmelodie entnommen. Übrigens ſei auch erwähnt, daß das Seitenthema im Finale der d-moll-Sinfonie von Robert Schumann ganz dem »Dona nobis« der Nelſon-Meſſe ähnelt, eine Ähnlichkeit, die durch die Begleitungsfigur der zweiten Geige noch verſtärkt wird.

4. Thereſien-Meſſe. B-dur. Autograph in der National-Bibliothek zu Wien. Zu Anfang: »In Nomine Domini di me Giuseppe Haydn 799«. Am Ende: »Laus Deo«. Genaue Datierung fehlt, ſo daß man nicht weiß, ob ſie eine der für Eiſenſtadt komponierten war, oder ob ſie ſeparat, auf Wunſch oder zu Ehren der Kaiſerin Maria Thereſia, der zweiten Gemahlin Kaiſer Franz' II., geſchrieben wurde. Die Beſetzung nach dem Autograph iſt 2 Violinen, Viola, Baß, Orgel (auf einem Syſtem), 2 Klarinetten in B, 2 Trompeten in B und Pauken. Das fürſtlich Eſterhazyſche Handbuch ſagt: „Iſt dankbar für den Sopran". Sie iſt aber vor allem dankbar für den Dirigenten: leicht aufzuführen, iſt ſie von einer Muſizierfreudigkeit, die ihre Beliebtheit bei Zuhörern und Ausführenden erklärlich macht. Dem erſten Einleitungs-Adagio des Kyrie folgt gleich ein fließend gearbeiteter Allegro-Satz, der in eine Fuge endet, die das Thema der Kyrie-Fuge in Mozarts Requiem verwertet. Kyrie, Gloria und Credo ſind — man muß es ſagen — ein wenig äußerlich, erſt das Sanctus wird etwas

gehaltvoller, und das Benedictus ist vielleicht der beste aller Teile. Das Agnus dei ist wieder ernst, das Dona nobis ist brillant und lebhaft bis zum Schluß, eher für ein festliches Te Deum geeignet als für die Friedensbitte einer Messe..

5. Schöpfungsmesse. Missa solemnis. B-dur. Autograph im Besitz von Breitkopf & Härtel enthält den Zusatz: »di me Giuseppe Haydn 801 ai 28to di Luglio«. Dieses Datum bezeichnet den Beginn der Komposition, denn in einem Briefe vom 11. September 1801 schreibt Haydn: „ich möchte Ihnen gern ein mehreres schreiben aber eben bin ich armer alter Knab mit meiner neuen Mess, so übermorgen produzirt werden muß beim Schluß. . ."

Die Orchesterbesetzung nach der autographen Partitur weist auf: 2 Klarinetten in B, 2 Oboen, Fagott, Streichquartett und Orgel. Aber im „Sanctus" enthält das Autograph oben über den Noten von Haydns Hand die Bemerkung: NB. Corno 2do e Tympano oblig. In die gedruckte Partitur sind diese zwei Hörner und Pauken aufgenommen. Die Messe gehört nicht zu den stärksten Werken des Meisters. Sie ist redselig, ohne vielsagend zu sein, hat viel äußeren Glanz, läßt aber Innerlichkeit vermissen. Im Agnus dei erscheint an der Stelle qui tollis peccata die Melodie des Duetts aus der „Schöpfung": der tauende Morgen. Auf Wunsch der Kaiserin mußte Haydn in der Abschrift, die er von der Partitur für sie machte, diese Stelle ändern.

Griesinger erzählt über dieses Selbstzitat (Leipziger Allg. Mus. Ztg. 1809, S. 743) eine Geschichte, die Haydn in einem sehr frivolen Lichte erscheinen ließe, wenn sie wahr wäre: „In der Messe, welche Haydn im Jahre 1801 schrieb, fiel ihm bei dem Agnus dei qui tollis peccata mundi ein, daß die schwachen Sterblichen doch meistens nur gegen die Mäßigkeit und Keuschheit sündigten. Er setzte also die Worte: qui tollis peccata mundi ganz nach der tändelnden Melodie in der Schöpfung: der thauende Morgen, o, wie ermuntert er! Damit aber dieser profane Gedanke nicht zu sehr hervorstäche, ließ er unmittelbar darauf in vollen Chören das Miserere anstimmen."

Dies erzählt wiederum über das Agnus in der Schöpfungsmesse, daß Haydn das Miserere mit Allegro überschrieb, „in Erwägung, daß der unendliche Gott seines unendlichen Geschöpfes sich gewiß erbarmen werde". Haydn sei von einer plötzlichen

Freudigkeit während der Komposition befallen worden und machte dadurch seinem fröhlichen Gemüte Luft. Diese Anekdote klingt deshalb nicht glaublich, weil eine Allegro-Vorzeichnung im Agnus dieser Messe nirgends zu finden ist. Und ebenso ist die Griesingersche Anekdote wohl pure Erfindung; Haydn hatte das Thema aus der „Schöpfung" verwendet, weil es ihm gerade so aus der Feder floß, und hat nicht viel überlegt, auf welchen Text es ursprünglich komponiert war oder welche Beziehungen sich daraus konstruieren ließen. Zelter, der in seiner Haydn-Begeisterung alles, was von seinem Idol stammte, dankbarst hinnahm, schrieb auf sein Exemplar der Partitur: »Opus summum viri summi«.

6. Messe in B-dur (Harmoniemesse). Autograph zuletzt im Besitz von Charles Malherbe in Paris. Das Autograph der Horn-, Trompeten- und Paukenstimmen in der Bibl. des Pariser Konservatoriums. Auf der 1. Seite:

Kyrie. In nomine Domini di me Giuseppe Haydn 1802

am Ende: Fine — Laus Deo.

Eine Abschrift, wahrscheinlich von der Hand Johann Elßlers, seinerzeit im Besitze von dessen Bruder in Berlin, enthält die Überschrift: Missa in B 1802 Neukomm geschenkt d. 16. Febr. 1809.

Es ist dieselbe Messe, über die Haydn an den Fürsten Esterhazy unterm 14. Juni 1802 schrieb: „— indessen bin ich an der Neuen Messe sehr mühesam fleißig, noch mehr aber furchtsam, ob ich noch einigen Beifall werde erhalten können." Orchesterbesetzung: 1 Flöte, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, 2 Violinen, Viola, Baß und Orgel.

Der Name „Harmoniemesse" rührt wahrscheinlich von der reichlichen Verwendung der Bläser her. Gegenüber der „Schöpfungsmesse" bedeutet sie einen Aufstieg, wenngleich sie nicht zu den stärksten Haydnschen Messen gehört. Das fürstlich Esterhazysche Handbuch bemerkt: „ist dankbar für den Sopran", dem tatsächlich einige eindrucksvolle Soli, speziell das »Incarnatus est«, anvertraut sind. Von tieferer Wirkung ist auch das »Benedictus«; dagegen muß das »Dona nobis pacem«, welches ganz nach Art der Schluß-Stretta einer Ouvertüre in rauschendem, scharf rhythmisiertem Allegro con spirito dem Ende zueilt, Widerspruch erregen.

Aus der Gruppe der vielen kleineren Kirchenwerke, die Haydn noch in diesen letzten Jahren seines Schaffens geschrieben haben mag, verdient eines nur Hervorhebung und Betrachtung: das zweite, sogenannte große, Tedeum in C-dur. Über die äußere Veranlassung zur Komposition dieses Stückes ist nichts bekannt. Eine Version geht dahin, daß es bei einem Dankgottesdienste anläßlich der Befreiung Italiens von der französischen Invasion in der italienischen Nationalkirche zu Wien zum erstenmal aufgeführt wurde, doch ist diese Mutmaßung nicht sehr glaubhaft. Im Herbst des Jahres 1800 ist von dem Tedeum wiederholt die Rede: Griesinger schreibt darüber an Breitkopf & Härtel und sagt, daß es Haydn vor zwei oder drei Jahren für die Kaiserin gemacht habe; er erwähnt auch, daß es nur in Stimmen vorhanden sei. Unter den Rechnungen in Eisenstadt befand sich auch eine von Haydn unterfertigte Spezifikation über „Copiatur meines Te Deum 6 fl 24 empfangen 28. Oct. 1800".

Jedenfalls haben wir es also mit einem Werke der spätesten Schaffensperiode Haydns zu tun, und es hat auch alle Vorzüge der anderen Haydnschen Werke dieser Zeit. Besetzung und Anlage entsprechen den letzten Messen; im Orchester sind Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, drei Trompeten, Pauken, Streicher und Orgel vertreten (keine Klarinetten!), dazu tritt vierstimmiger gemischter Chor. Das Werk hat bald nach seinem Erscheinen großen Beifall und starke Verbreitung gefunden; in Deutschland durch den unterlegten deutschen Text von C. A. H. Clodius „Sieh', die Völker auf den Knien", aber auch im Auslande, namentlich in Frankreich. Hermann Kretzschmar, welcher in seinem „Führer durch den Konzertsaal" die Haydnschen Messen so sehr in Grund und Boden verdammt, kann sich nicht genug tun in Worten des Lobes über dieses „Tedeum". Eines wie das andere ist übertrieben: Das Tedeum erhebt sich in bezug auf Satztechnik, Schönheit der melodischen Erfindung, Gefühlsinhalt über keine der gleichzeitigen Haydnschen Messen, von denen einige vielmehr höher zu werten sind. Was Kretzschmar und andere dazu verführt haben mag, dieses kirchliche Werk so hoch einzuschätzen, ist möglicherweise der Umstand, daß die festlich-glänzende Art der Haydnschen Kirchenkompositionen hier dem Text adäquater ist als in der Messe, wo doch viele Teile ganz von transzendentaler Mystik erfüllt sind, ein Gebiet, das dem weltfreudigen Haydn so ferne lag.

Zwischen die Messen und die beiden weltlichen Oratorien Haydns wäre die Bearbeitung der „Sieben Worte" als Vokalkomposition zu stellen, die bereits im II. Bande (S. 214 und 341 ff.) erschöpfend behandelt ist; seither ist noch die ausgezeichnete Studie von Sandberger, „Zur Entstehungsgeschichte von Haydns ‚Sieben Worten des Erlösers am Kreuze'" (Musikbuch Peters 1903) erschienen, welche die Ausführungen Pohls in wertvoller Weise ergänzt.

Die Krönung des Haydnschen Schaffens, nicht bloß der Londoner und nach-Londoner Epoche, sondern seines Gesamtschaffens, sind wohl die „Schöpfung" und die „Jahreszeiten".

Ohne Haydns Aufenthalt in England wären diese beiden Werke nicht entstanden, das ist sicher. Nicht aus dem äußerlichen Grunde, weil Haydn sich die Texte zu beiden Oratorien aus den Werken englischer Dichter holte; sondern weil er erst in London das Verhältnis zu der Kunstform des Oratoriums gewann. In Wien hatte vor den beiden Meisterwerken Haydns das deutsche Oratorium noch keinen Boden gewinnen können; die Werke Händels waren sehr wenig, jene Johann Seb. Bachs fast gar nicht bekannt. Dem italienischen Oratorium, das—der italienischen Oper verwandt—deren Schwächen noch deutlicher hervorkehrte, mangelte es an Charakteristik, an ethischer und künstlerischer Vertiefung, an Freiheit formaler Entwicklung, kurz an allem, zu dem sich ein wahrer Meister hingezogen fühlen konnte. Da hört Haydn in London die großen Werke Händels in liebevoll vorbereiteten, andachtsvoll aufgenommenen Aufführungen; kein Wunder, daß es ihn reizt, auch derart mit großem technischen Apparat, mit Solisten, Chor und Orchester zu arbeiten und Wirkung auf die große Masse zu erzielen. Den Text zur „Schöpfung" hat Haydn, wie überliefert wird, anläßlich seines zweiten Londoner Aufenthaltes von Salomon erhalten und nach Wien mitgebracht. Die Dichtung war in Anlehnung an den zweiten Teil von Miltons »Paradise lost« von Lindley, angeblich für Händel, verfaßt worden. Eine sehr hübsche, bisher unbekannte Anekdote will einen Fingerzeig geben, wann und wie in Haydn zum ersten Male der Gedanke an die Komposition der „Schöpfung" geweckt wurde. George Grove schrieb im Jahre 1878 einen Brief an C. F. Pohl, welcher folgendermaßen lautete: »*I have just*

seen old W. Purday, born 1799, whose father was a Music seller, and who has been connected with Music all his life. He has told me one or two stories which may be useful to you.« Die zweite dieſer Geſchichten lautet: »*2. Barthelemon told Purdays father that Haydn while here said to him, »I wish to write something which will make my name last in the world. What would you advise me to do?« Barthelemon took up a Bible which was lying near and said »There is the book; begin at the beginnig«, — and this was the first suggestion of the Creation.«* Dieſes Geſchichtchen hat viel Wahrſcheinlichkeit für ſich. Haydns brennender Ehrgeiz, ſeinen Ruhm zu mehren und zu einem dauernden zu machen, zeigt ſich auch noch ſpäter in vielen Äußerungen und Handlungen. Die Anregung, auf das Buch der Bücher zu greifen und ſich hier den Stoff für jenes Werk zu ſuchen, das ſeinen Namen für ewige Zeiten groß machen ſollte, mag daher mehr auf ihn gewirkt haben als Salomons und ſpäter van Swietens Drängen, doch auch ein großes Oratorium zu ſchreiben. Der Gedanke, die Schöpfungsgeſchichte zum Stoff eines muſikaliſchen Werkes zu wählen, war an und für ſich kein ganz neuer. Schering[1] erwähnt eine Kantate des Rheinsberger Kapellmeiſters K. Poſſin, „Die Schöpfungsfeier" (1782), eine andere „Die Schöpfung" (1781) des Weimarer Kapellmeiſters Benedict Krauß. Die Anregung zu dieſen Werken dürfte von Klopſtocks Ode „Morgengeſang am Schöpfungsfeſte" (1782) ausgegangen ſein, ebenſo wie nach Schering zu dem 1796 von Ludw. Aem. Kunzen in Kopenhagen aufgeführten „Halleluja der Schöpfung" eine Klopſtockſche Ode „das große Halleluja" (1766) Anregung gegeben haben dürfte. Ob Haydn, ja auch nur van Swieten, etwas von dieſen Vorläufern der „Schöpfung" kannte, iſt ſehr fraglich, um ſo mehr, als ſie ſich in der Anlage des Ganzen nicht im geringſten an die beſtehenden Vorbilder hielten. Im Bau und der formalen Gliederung unterſcheiden ſich „Schöpfung" und „Jahreszeiten" ſowohl von den italieniſchen Oratorien als von den Oratorien Händels ganz weſentlich und bilden eigentlich eine Kategorie für ſich, die ganz vereinzelt beſteht und auch in der Folgezeit keine Anlehnung oder Weiter-

[1] „Geſch. d. Oratoriums", S. 383.

bildung erfuhr. Wie weit die äußere Einteilung des Textes schon in dem Lindleyschen Original enthalten war, ist nicht zu konstatieren, da dieses nicht bekannt ist[1]. Die englische Originalfassung dürfte aber die Gliederung und die Textierung, die wir jetzt in der deutschen Umarbeitung vor uns sehen, kaum aufgewiesen haben. Der Einfluß der Händelschen Oratorien auf die Textbehandlung ist zu spüren, aber andrerseits sind in dem van Swietenschen Texte doch viele stilistische Züge enthalten, die auf das italienische Oratorium hinweisen. Schering macht mit Recht darauf aufmerksam, daß die drei Erzengel Raphael, Gabriel und Uriel, welche die Schöpfungstage, oft mit wörtlicher Zitierung der Bibelworte, schildern, aus dem »Testo« des früheren italienischen Oratoriums hervorgegangen sind, wozu ich aber andererseits die Parallele mit dem Evangelisten der deutschen Passionsmusiken hinzufügen möchte. Die strenge Auseinanderhaltung von Solo und Chor, die bei Händel vorherrschend ist, ist in der „Schöpfung" glücklicherweise durchbrochen; vielfach erscheinen Ensemblesätze, die frei ausgestaltet sind und im Text ihre formale Unterlage finden. Van Swieten, dem zum Dichter noch sehr viel fehlte, hat sich jedenfalls als ein geschickter Macher erwiesen, der Haydn den Text zurechtschnitt und zusammenkleisterte und dann es dem Tonmeister überließ, diese papierenen Tüten mit den köstlichsten Früchten zu füllen. So sehr es einerseits bedauert werden muß, daß Haydn unter der Fuchtel dieses selbstbewußten, von seiner poetischen Begabung ebenso wie von seiner gesellschaftlichen Wichtigkeit überzeugten Herrn stand, ist es vielleicht van Swieten zu danken, daß durch ihn, der immer auf grobsinnliche Wirkungen ausging, Haydn zu mancher Überschreitung der Grenzen des Reinkünstlerischen verleitet wurde, die uns heute recht anregend und liebenswert dünkt. Van Swieten begnügte sich bekanntlich nicht mit der Herstellung des Textes, sondern mengte sich auch in die musikalische Komposition, für welche er Haydn bis ins Detail gehende, von diesem wohl oder übel befolgte Vorschläge und Vorschriften machte, darunter manche, die dem Werke eher zum Vorteile gereichten. Die Vorschriften van Swietens über die Komposition der „Jahreszeiten" wurden von Friedländer (Jahrbuch

[1] van Swieten äußerte sich über seinen Anteil am Text der „Schöpfung" in der Allg. Mus. Zeitung Bd. I, S. 252 ff.

der Musikbibliothek Peters 1909) veröffentlicht; hierüber wird später zu sprechen sein. Bisher unbekannt blieb aber, daß solche musikalische Randbemerkungen van Swietens schon bei der „Schöpfung" gemacht wurden. Sie sind in einem handschriftlichen Exemplar des Textbuches, das sich in der Eisenstädter Bibliothek befindet, enthalten und von van Swieten eigenhändig dazugeschrieben. Dieses Textbuch umfaßt 15 Seiten in Quartformat; es enthält die Dichtung in der bekannten Disposition. Die Namen der drei Erzengel kommen nicht vor, bloß die Überschrift „Engel" und später „Adam" und „Eva". Bei den Rezitativen und Arien ist die betreffende Stimmgattung: Sopran, Tenor, Baß von van Swieten angegeben. Bei den einzelnen Nummern des Werkes liest man nun nachfolgende Randbemerkungen:

„Erster Teil (Ouvertüre. Rezitativ mit Begl. Basso „Im Anfang schuf Gott").

Die mahlerischen Züge der Ouverture könnten diesem Recitativ zur Begleitung dienen.

(Chor „Und der Geist Gottes" — bis „und es ward Licht" Rezitativ Tenor Aria Tenor „Nun schwanden")

In dem Chore könnte die Finsternis nach und nach schwinden; doch so, daß von dem Dunkel genug übrig bliebe, um den augenblicklichen Übergang zum Licht recht stark empfinden zu machen. Es werde Licht etz. darf nur einmal gesagt werden.

(Chor „Verzweiflung, Wuth" Auftritt. Ein Engel Rezit. Basso Aria, etz.)

Es dürfte gut sein, wenn das Schlußritornell der Arie den Chor ankündigte und dieser dann sogleich einfiele, um die Empfindung der entfliehenden Höllengeister auszudrücken.

Zweiter Teil: (Rezit. Aria „Auf starkem Fittige" — „ihr reizender Gesang")

Der drei letzten Verse wegen können nur die freudig zwitschernden, nicht die langgezogenen Töne der Nachtigall nachgeahmt werden.

(Rezit. Basso dann in tempo „Seid fruchtbar")

Hier scheint, daß die bloße Begleitung des nach einem geraden Rhythmus sich feierlich bewegenden Basses gute Wirkung machen würde.

(Terzetto Soprano „In holder Anmut")

Zu diesen Strophen dürfte wohl eine ganz einfache und syllabische Melodie sich am besten schicken, damit man die Worte deutlich vernehmen könne; doch mag die Begleitung den Lauf des Bachs, den Flug der Vögel und die schnelle Bewegung der Fische malen.

(Chor: „Der Herr ist groß")

Dieser Chor soll nur dasjenige, was die drei Stimmen vorher sangen, verstärken und also nicht lang sein.

(Vor dem Ende des 2. Teiles: „Vollendet ist das große Werk" — „Alles lobe seinen Namen")

Auf „Alles lobe etz." eine Fuge, wenn man will.

Dritter Teil (Ein Engel Rezit. mit Begl. Tenor „Aus Rosenwolken bricht")

Hier könnte eine etwas längere Einleitung, welche den süßen Klang und die reine Harmonie ausdrückt, dem Recit. zur Vorbereitung dienen und hernach daraus die Begleitung zu den sechs ersten Versen genommen werden. Auch scheint, daß hiebei mehr auf Harmonie als auf Melodie zu sehen wäre und diese wenigstens bloß schwebend oder gedehnt sein müßte.

(Lobgesang Adam und Eva mit abwechselndem Chor der Engel)

Da hier das erste, noch unerfahrene und unschuldige Menschenpaar sein inneres Gefühl ausdrückt, so folgt von selbst, daß der Gesang einfach und die Melodie syllabisch fortschreitend sein müsse; doch könnte sie für Adam einen festeren Gang als für Eva Statt haben und der Unterschied in der Empfindung, den das Geschlecht verursacht, vielleicht durch die Abwechslung des Major u. Minortons angedeutet werden.

(Chor der Engel. „Gesegnet sei des Herrn Macht")

Der eingeschaltete Engelchor soll die Einförmigkeit der Strophen brechen und besonders gegen ihren melodischen Gesang abstechen, was wohl am besten durch Harmonie bewirkt werden dürfte.

(Am Schluß: „Des Herrn Ruhm, er bleibt in Ewigkeit, Amen")

Auf den letzten Vers und das Amen könnte eine Fuge als Wettgesang Statt haben."

Dieſe Vorſchriften van Swietens ſind hier noch nicht ſo imperativ, wie er ſie dann bei den „Jahreszeiten“ geäußert hat, auch noch nicht ſo minutiös ins Detail gehend, ſondern beſtehen nur aus einigen an ein paar Stellen und nur in Umriſſen gegebenen Anregungen. Friedländer irrt, wenn er glaubt, daß Haydn ſich von van Swieten alles und jedes gefallen ließ und „in ſeiner demütig-beſcheidenen Natur ... ſich weniger an perſönlichen Eigenheiten der Hochgeſtellten ſtieß“. Dort, wo es darauf ankam, ſetzte Haydn auch ſeinen Kopf auf und bewies, wenn es nottat, auch „Männerſtolz vor Fürſtenthronen“. Aber abgeſehen davon, daß ſeine ganze Art eine ruhigere, abgeklärte, Temperamentsausbrüchen weniger zugängliche war, dürfte Haydn vielleicht gefühlt haben, daß van Swieten nicht übel daran tat, ihm dieſe Vorſchriften zu geben, und daß es gut war, ſie zu befolgen. Haydns künſtleriſches Schaffen war ein ganz naives, nur aus den Quellen der Muſik als ſolcher ſchöpfendes, und alles darüber Hinausgehende lag ihm nicht[1]. Er ſah wahrſcheinlich ein, daß van Swieten ſehr viel Verſtändnis für Charakteriſtik, für Verwertung der techniſchen Mittel und für deren Wirkung auf das Publikum habe, und deshalb folgte er getreulich ſeinen Vorſchriften. Man darf nur nicht glauben, daß Haydn durch dieſe Vorſchriften die Arbeit leicht gemacht wurde und er ſie ſchon aus Bequemlichkeit befolgt habe. Er hat ſich mit der Kompoſition der „Schöpfung“ ebenſo wie mit der der „Jahreszeiten“ abgemüht und abgequält und war oft verzweifelt, weil er das Richtige nicht fand. Das beweiſen nicht nur ſeine Äußerungen, ſondern noch deutlicher die Skizzen zur „Schöpfung“, die in der Wiener Nationalbibliothek aufbewahrt werden. Gleich die Ouvertüre machte er zum Gegenſtande intenſivſter Detailarbeit. Dieſe Einleitung, „die Vorſtellung des Chaos“, mußte in ihrer die altgewohnten Bahnen verlaſſenden Form, in ihren überraſchenden harmoniſchen Wendungen und der ganz neuen Art der Verwendung der Inſtrumente teils Bewunderung, teils Widerſpruch erregen. Zelter nennt ſie „das Herrlichſte in dieſem Werke, die Krone auf einem königlichen Haupte“ und ſchreibt an Goethe darüber: „Durch ordentliche me-

[1] Haydn verlangte ſelbſt von den Textverfaſſern, die ihm nach den „Jahreszeiten“ noch einen Oratoriumtext liefern wollten, daß ſie ihm Fingerzeige betreffs der muſikaliſchen Kompoſition geben ſollten. Vgl. oben S. 199.

thodiſche Kunſtmittel wird ein Chaos hervorgebracht, welches die Empfindung bodenloſer Unordnung zu einer Empfindung des Vergnügens macht." Dagegen ſchreibt beiſpielsweiſe Monſigny in ſeinem »Cours complet d' Harmonie« über das Chaos in der „Schöpfung" (deutſch überſetzt): „Dieſes Oratorium iſt eines der ſchönſten Werke dieſes großen Mannes. Doch ſcheint er an einigen Stellen vergeſſen zu haben, daß ſelbſt das Chaos ſich in der Muſik nur nach den Geſetzen der Harmonie ſchildern läßt. Denn außer dieſen Geſetzen gibt es kein Heil oder vielmehr keine Muſik, ſondern bloß ein mißtönendes Geräuſch, das nicht ſchildert, ſondern die Ohren zerreißt, das geſunde Gefühl und die Vernunft beleidigt. Ein ſo großer und erhabener Schilderer Haydn auch iſt, es gibt doch Dinge, die er nicht erreichen kann, weil ſie überhaupt der Muſik unzugänglich ſind. Solche Dinge ausdrücken zu wollen zeigt, daß man die Grenzen ſeiner Kunſt nicht kennt und ſich der Gefahr ausſetzt, die Würde ſeines Talentes zu kompromittieren." Wir denken heute freilich anders über dieſes Stück. Nicht bloß, weil wir techniſch dieſes Stadium der muſikaliſchen Entwicklung weit hinter uns gelaſſen haben, nicht bloß deshalb, weil wir harmoniſch ſchon ganz anders zu denken und zu hören gewohnt ſind, als man es damals war, ſondern weil wir, ſelbſt im Sinne jener Zeit, dieſes Chaos „zwar wirr, doch nicht verwirrt" finden können. Aufmerkſamer Betrachtung wird es auch nicht entgehen können, daß Haydn bei aller Freiheit doch eine Form gewahrt hat, gewiſſermaßen eine komprimierte Faſſung der dreiteiligen Liedform. So wie hier iſt auch im übrigen Verlaufe des Werkes die Form jeweils dem Inhalt untergeordnet und durch dieſen beſtimmt. Am deutlichſten zeigt ſich dies in der Arie Raphaels „Rollend in ſchäumenden Wellen", deren Teile durch die im Text beſchriebenen Arten des Gewäſſers: Bewegtes und ruhiges Meer, Strom und Bach beſtimmt werden. Die meiſten übrigen Arien ſind gewöhnlich liedhaft in der Melodie und in der formalen Geſtaltung, keineswegs (die bekannte Arie des Gabriel „Auf ſtarkem Fittige ſchwinget ſich" ausgenommen) konzertant oder bravourös, ſo wie es etwa die Händelſchen Arien ſind. Bemerkenswert aber iſt die ſubjektivere Verwendung des Chors und das Zuſammenwirken von Soloſtimmen und Chor, worin Haydn im italieniſchen Oratorium und auch bei Händel kein Vorbild hat. Man nehme nur etwa den gigantiſchen Höllenſturz der in die ewige Verdammnis ent-

sandten Geister, der in dem Einsatz „Verzweiflung, Wuth und Schrecken" liegt (wobei die Beruhigung durch die folgende Chorstelle „Und eine neue Welt" herbeigeführt wird). Oder das Duett „Von Deiner Güt'" mit seinen dazwischengeworfenen charakteristischen Chorsätzen[1]. Für diese eindrucksvolle Art der Chorbehandlung brauchte Haydn aber nicht etwa fremde Vorbilder zu suchen, sondern konnte sie in seinen eigenen Werken finden, nämlich in seinen Messen. Man vergleiche das erwähnte schöne Duett „Von Deiner Güt', o Herr!" und die dazwischen psalmodierenden Chorresponsen mit dem »et incarnatus est« aus der „Heiligmesse" oder dem »Qui tollis« aus der „Paukenmesse".

Vergleichen wir heutzutage „Schöpfung" und „Jahreszeiten", und zwar zunächst vom textlichen Standpunkte aus, so geben wir fast den „Jahreszeiten" den Vorzug. Haydn selbst soll die „Schöpfung" höhergestellt haben; in den „Jahreszeiten" sängen die Menschen, in der „Schöpfung" aber die Engel, soll er geäußert haben. Für unsere Zeit ist aber gerade die stärkere Betonung des Rein-Menschlichen in den „Jahreszeiten" ein Moment, das uns anzieht, während andererseits in der „Schöpfung" die vielen Lobpreisungen Gottes sich in ihrer Eindrucksfähigkeit abschwächen. Das kecke Hineingreifen ins volle Menschenleben, die leichte Vulgarität, die in manchen Szenen der „Jahreszeiten" zu spüren ist, gibt ihnen einen frischen Zug und regt den Hörer an, so daß er über einzelne Längen des Werkes hinüberkommt. Diese Lebendigkeit des Textes hat schon zu Haydns Lebzeiten dazu verleitet, die „Jahreszeiten" oder Teile davon szenisch im Kostüm und mit

[1] Ich möchte bei dieser Gelegenheit auf eine Stelle aufmerksam machen, die, trotzdem sie sich wiederholt, meiner Meinung nach nur auf einen Druckfehler zurückzuführen sein kann, und die in ihrer in allen Ausgaben enthaltenen Gestalt gewiß nicht im Sinne Haydns sein kann. In Nr. 13, Chor mit Soli („Die Himmel erzählen") im zweiten Abschnitt ‚Più allegro' wo der Chor abermals einsetzt, im Takt 54 und 55 („und seiner Hände Werk") muß es im Sopran unbedingt heißen

welche melodische Führung eine Abschwächung, nicht Steigerung bedeuten würde.

Auf die Fortführung nach oben deutet nicht bloß der Ductus der Melodie, sondern auch die Orchesterbegleitung; dasselbe gilt, wenn die Stelle zum zweiten Male wiederkehrt (Takt 75 u. 76).

Dekorationen aufzuführen. Eine Rechtfertigung einer ſolchen ſzeniſchen Aufführung, die im Dresdner Opernhauſe als Einlage in der Oper »Il giorno natalizio« im April 1802 ſtattfand[1], enthält das Muſikaliſche Taſchenbuch für das Jahr 1803 von J. u. A. Werden; dort heißt es (S. 347): „Haydns Muſik zu der Schöpfung und noch mehr zu den Jahreszeiten iſt aber nicht lyriſch, ſondern auch epiſch und dramatiſch, ja ſogar vollkommen theatraliſch. Der Geſang iſt melodiſch und ebenſo poetiſch, die Inſtrumentalmuſik deklamatoriſch, mimiſch und plaſtiſch. Jener iſt das eigentlich Poetiſche, dieſe formiert das Plaſtiſche, die Dekorationen und Maſchinerien des Dramas. Die Dresdener Opernbühne hat alſo durch die Hinzufügung des eigentlich Theatraliſchen bei der Aufführung der „Jahreszeiten" im Grunde einen Pleonasmus begangen[2]."

Gleichwie bei der „Schöpfung" liegt dem Text der „Jahreszeiten" ein engliſches Original zugrunde; des engliſchen Dichters James Thomſon Lehrgedicht »The seasons« wurde von van Swieten, ungewiß ob aus eigenem Antrieb oder auf Anregung Haydns, in ähnlicher Weiſe und nach demſelben Rezept wie bei der „Schöpfung" in ein Oratorium umgewandelt. Die Stufen des Werdens, Seins und Vergehens in der Natur und im Menſchen haben Komponiſten ſchon vielfach vor Haydn beſchäftigt, Thomſons Lehrgedicht iſt ſogar ſchon vor Haydn Gegenſtand der Vertonung geweſen; in Zürich erſchien 1747 „Herrn Thomſons Lobgeſang auf die vier Jahreszeiten, von Herrn Brockes überſetzt, und in Muſik gebracht zu drei Stimmen und einem oder zween Chören

[1] Dieſe Aufführung war aber nicht identiſch mit einer anderen des Jahres 1802, über die in der Allgem. Muſik. Zeitung ein Bericht aus Dresden vom 16. April vorliegt, worin mitgeteilt wird, daß am 5. April d. J. in Ermanglung geeigneter deutſcher Sänger die „Jahreszeiten" von einem gewiſſen Sig. Cinti, churfürſtlichen Kammerſänger und Organiſten, ins Italieniſche überſetzt, von italieniſchen Sängern im Hotel de Pologne aufgeführt wurden. Ein Kaſtrat (!!) Sig. Saſſarolli ſang die Sopranpartie, ein Sig. Peucli die Tenorpartie, und ein Sig. Perotti den Simon. Man denke, die Hanne in den Jahreszeiten von einem Kaſtraten geſungen!

[2] Daß ſolche ſzeniſche Aufführungen von Oratorien nicht ſelten waren, wird durch eine Stelle aus Dittersdorfs Selbſtbiographie belegt, wo er (S. 146) über ſein ſzeniſch aufgeführtes Oratorium Iſacco ſagt: „Die Acteurs ſpielten alle vortrefflich und trugen ſehr gut vor. Die Dekoration ſtellte, nach Vorſchrift des Dichters, einen Hain mit dem Wohnhaus des Abraham vor. Selbſt das Koſtüm war nach antiken Zeichnungen vortrefflich betrachtet."

von H. T. O."[1]. Eine Aufforderung an Haydn, sich einem verwandten Stoffe zuzuwenden, enthält die Musicalische Real-Zeitung vom 3. März 1788 anläßlich einer Rezension des Klavierauszuges der „Sieben Worte"; da heißt es: „Möchte sich doch Herr Haydn entschließen, uns mehr Tonstücke dieser Art zu geben! Die vier Stufen des menschlichen Alters, welches schöne Sujet wäre dies nicht!" Später wurden die vier Tageszeiten der Stoff, dessen sich die Komponisten in der Zukunft bemächtigt haben, da sie sich an die Jahreszeiten, nach Haydns Meisterwerk, nicht mehr heranwagten[2].

Schnerichs Bemerkung[3], daß van Swieten das Milieu des Gedichtes ins Niederösterreichische übertragen habe, ist sehr treffend. Land und Leute, ihre Freuden und Leiden, ihr Verhältnis zur umgebenden Natur sind so geschildert, wie sie sich dem Dichter und dem Tonsetzer in dem Gebiet um Wien herum zeigten. Mit Ausnahme des Winters, wo sich der Text auch zu dichterischer Höhe erhebt und an die letzten Dinge des Menschendaseins rührt, ist das Verhältnis zwischen Mensch und Natur stark äußerlich aufgefaßt, und das Werk erschöpft sich in rein schildernder Darstellung. Swieten, der, wie schon erwähnt, auch auf die musikalische Gestaltung des Werkes Einfluß nahm und detaillierte Vorschriften für die Vertonung der einzelnen Teile gab, verlangte die Wiedergabe dieser Naturschilderungen auf tonmalerischem Wege, sehr zum Verdrusse Haydns, der nur widerwärtig und mit vielen offenen und heimlichen Protesten sich den Weisungen van Swietens fügte. Die Erörterung über Zulässigkeit oder Unzulässigkeit von Tonmalereien wird bekanntlich während der ganzen historischen Entwicklung der Musik geführt, und es gab Zeiten, wo — um sich trivial auszudrücken — die Tonmalerei modern und solche, wo sie verpönt war. Zu Haydns und der Klassiker Zeiten galt tonmalerische Betätigung als Schwerverbrechen wider den heiligen Geist der Musik, und wenn ein Tonmeister so gelegentlich eine kleine Stelle mit Nachahmung von Naturlauten einschmuggelte, so hatte er ein Gefühl, wie wenn er der hohen Obrigkeit ein

[1] Angekündigt im Verzeichnis muf. Bücher etc. von J. G. J. Breitkopf 1760.

[2] Siehe Schering, „Geschichte des Oratoriums", S. 389.

[3] „Joseph Haydn", Biogr., S. 124.

Schnippchen geschlagen hätte. Daher auch Beethovens gewissermaßen entschuldigende Überschrift zur Pastoral-Sinfonie „mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerey", und ebendaher auch Haydns Bemühungen, die Schuld an den Tonmalereien in den „Jahreszeiten" vollständig auf van Swieten abzuwälzen. Schon während der Arbeit jammerte Haydn, daß er den Fleiß in Musik setzen müsse, daß er das Treiben der Jagd, die ausgelassenen Rufe der Winzer u. a. musikalisch darstellen müsse. Sich dem Diktat Swietens zu widersetzen wagte er nicht; durch eine Indiskretion kam aber Haydns wahre Meinung über diese von ihm gezwungenermaßen geschaffenen Spielereien ans Tageslicht. Bei der Korrektur des von A. E. Müller für Breitkopf & Härtel angefertigten Klavierauszuges mißfiel ihm die Stelle, in welcher er auf Wunsch Swietens nach französischem (Gretry?) Vorbild das Froschgequak nachzuahmen versuchte, derart, daß er sie — wenigstens im Klavierauszug — änderte und auf die betreffende Korrekturbeilage noch schrieb: „NB.! diese ganze Stelle als eine Imitazion eines Frosches ist nicht aus meiner Feder geflossen; es wurde mir aufgedrungen, diesen französischen Quark niederzuschreiben; mit dem ganzen Orchester verschwindet dieser elende Gedanke gar bald, aber als Clavierauszug kann derselbe nicht bestehen[1]."

Durch eine Indiskretion Müllers erhielt A. G. Spazier, der Herausgeber der „Zeitung für die elegante Welt", in welcher kurz vorher eine nicht eben günstige Kritik der „Schöpfung" aus der Feder Kunzens erschienen war, Kenntnis von dieser schriftlichen Äußerung Haydns. Spazier beeilte sich, sie abzudrucken und bei dieser Gelegenheit die Komposition der „Jahreszeiten" im Gegensatz zum Text möglichst herauszustreichen. Die Folge davon war die bekannte, allerdings nur kurze Zeit währende Verstimmung zwischen van Swieten und Haydn. Der Artikel in der „Zeitung für die elegante Welt" vom 31. Dezember 1801 lautete folgendermaßen:

„Den Vorzug der ersten und zugleich gelungenen öffentl. Aufführung des neuen großen Produktes des Haydn'schen Genies, der Jahreszeiten, hat Leipzig. Nachdem diese Musik theilweise in dem Konzerte auf der Thomasschule

[1] Händel hat in „Israel in Ägypten" gleichfalls die Frösche zum Gegenstand einer musikalischen Schilderung gemacht. Während Händel das „Hüpfen" nachzuahmen versucht, bemüht sich Haydn (unter fördernder Mitwirkung des Fagotts), die quarrende Monotonie eines Frosch-Konzertes zum Ausdruck zu bringen. Vgl. auch W. Tappert, „Musikalische Studien", Berlin 1868, S. 246.

gegeben worden war, — welches Konzert unter sehr edler Begünstigung des verdienten Herrn Prokonsuls Einert, eines großen Kunstfreundes, von Herrn Mus. Direktor Müller erst unlängst verrichtet worden ist, — führte dieser sie am 20. d. M. im Zusammenhange, mit kurzen Unterbrechungen, auf dem hiesigen Theater mit großem Beifall auf; und am 2. Weihnachtsfeiertage wurde diese Musik zur Freude des Publikums ebendaselbst wiederholt.

Eine Theaterdekorazion kann dem Effekte einer Musik eigentlich nicht sehr günstig sein; allein dennoch machten die Jahreszeiten — von den beiden vereinigten Orchestern des Konzertes und des Theaters, so wie von der Dem. Weinmann aus Halle und den wackern musikalischen Thomasschülern mit vieler Anstrengung und Präzision ausgeführt — eine sehr große Wirkung. Zur Würdigung eines solchen Werkes gehört zwar etwas mehr, als man billiger Weise vom größeren Theil eines Publikums erwarten kann: doch aber mußte selbst für den allgemeinern Sinn sich die Ahnung ergeben, daß hier außerordentliche Dinge vorgiengen und daß ein Werk zur Sprache gebracht sei, das dem Ohre und der Phantasie viel zu sagen haben müsse.

Und so ist es in der That. Die Jahreszeiten stehen, als musikalisches Kunstwerk, das mehr aus einem Ganzen ist, selbst in Ansehung der ungleich größeren Mannigfaltigkeit und Frischheit (einige gedehnte Stellen, z. B. der Anfang des Herbstes, ausgenommen, wo der Komponist offenbar nicht wußte, was er aus dem elenden trockenen Texte machen sollte) bei weitem über die Schöpfung, von welcher, was der Welt bei ihrem Staunen unglaublich vorkommen wird Haydn selber nur wenig[?] hält, wie man aus handschriftlichen Äußerungen von ihm weiß. Mag immerhin der Verstand und mit ihm [illegible] unzertrennlicher und bei vielen Lebensgenüssen beschwerlicher Gefährte, der reine Geschmack, noch so vieles gegen einzelne Stellen einzuwenden haben. Mag er oft die Behandlung des Textes, besonders in den Rezitativen, verdammen und überhaupt gegen das ganze Unternehmen aufstehen, zu schildern, was eigentlich nicht geschildert werden sollte: Demungeachtet hat und behält das Werk unübertreffliche Schönheiten, herrlich und groß gearbeitete Partien und Tongemälde, ächten Kunstfleiß, besonders in den Chören, der sich zugleich oft in einer ganz neuen originellen Begleitung zeigt etc., wodurch es sich zu allen Zeiten auszeichnen wird.

Mit jenem ekeln kritischen Sinne muß man sich nicht einlassen, der wie ein Kameralist überall nach dem Warum? und wozu? frägt, und die Spiele der Phantasie wie eine Festung abmessen will. Noch weniger ist dem Kunstpedanten ein Ohr zu leihen, der bis zum eigenen Übelwerden sich die Grenzen der Musik verengt — einer Kunst, die am mehrsten ins Reich der Geister spielt — und der, statt eines englischen Gartens von Tönen lieber regelrechte Kasernen von Tongebäuden mag. Diese haben bei freien genialen Schöpfungen gar keine Stimme. — Unterdessen kann man auch diesen Herren mancherlei anmerken.

Erstlich hat der Komponist offenbar weniger Theil an den Spielereien, als der Verfertiger des Textes, der das Zeug dazu hergab, in welches jener den musikalischen Einschlag webte. Die ganze Anlage ist verfehlt; Bauern singen das Erhabenste und das Platteste, erheben sich zu lyrischer Höhe und sinken in tiefe Gemeinheit u. s. w. — Fürs andere, so hat Haydn dank bessern Instinkt sich so vortrefflich aus der Sache gezogen, als man mit der bestimmtesten Überlegung hätte thun können (das wie? gehört in ein musikalisches Blatt). Drittens so hat die Musik hier in den Jahreszeiten gleich-

ſam die letzte Probe von dem abgelegt, was ſie im Reiche des Bildlichen durch Benutzung der Ideen-Verknüpfung vermag. Und endlich ſo muß Niemand ſo vornehm ſein, um nicht im Leben ein wenig den Jahrmarkt mitzunehmen. Der Herbſt, mit ſeiner Jagd und Weinleſe, hat hier am mehreſten Luſtſpiel: aber ich will den Griesgram von Kenner ſehen, der nicht mit dem jauchzenden Orcheſter ſich freut und den das ſchöne friſche Leben nicht erheitert!

Für alle die aber, welche dem ehrwürdigen Greiſe mit immer jugendlicher Phantaſie mit ihrem Lehrbuch beſchwerlich werden wollen, ſtehe hier ein Selbſtgeſtändniß dieſes großen Künſtlers, das er kürzlich von ſich ſtellte und das ihm eben ſo ſehr zur Ehre gereicht, als es die geſtrengen Herren, die das Urtheilen leichter finden als das Beſſermachen[1], in die Grenzen der Beſcheidenheit zurückgewieſen werden kann etc. ‚Dieſe ganze Stelle — ſchreibt er — als eine Imitazion eines Froſches iſt nicht aus meiner Feder gefloſſen, es wurde mir aufgedrungen, dieſen franzöſiſchen O—rk niederzuſchreiben. Mit dem ganzen Orcheſter verſchwindet dieſer elende Gedanke gar bald, aber als Klavierauszug kann derſelbe nicht beſtehen. — Mögen die Rezenſenten — ſagt er anderwärts — nicht ſo ſtrenge verfahren; ich bin ein alter Mann und kann das alles nicht noch einmal durchſehen.‘ Ruhm und Ehre dem würdigen Haydn!“

Den Standpunkt unſerer Zeit in der Beurteilung der „Jahreszeiten“ legt am beſten Hans Schnoor in Adlers „Handbuch der Muſikgeſchichte“ (S. 857) feſt, wenn er ſagt:

„Haydns ‚Jahreszeiten‘ ſind, als das genommen, was ſie darſtellen — eine unoratoriſche, kantatenhaft loſe Szenenfolge — das in unzähligen genialen Momenten ſchillernde Abbild des Weſens ſeines Schöpfers geworden, das man zwar unter dem ſprichwörtlichen Begriff des tiefſinnigen Haydnſchen Humors von jeher beglaubigt hat, das dann aber doch noch unendlich viele andere Seiten enthält, vor allem immer wieder den hohen ſittlichen Ernſt des Meiſters. So aufgefaßt, und nicht mit falſchen oratoriſchen Maßſtäben gemeſſen, gehören die funkelnden Facetten ſeiner Genrebildchen, das Jagdſcherzo, die Szene des Wanderers oder die ſchon ganz von romantiſchem Licht umfloſſene Schilderung des Sonnenaufgangs oder des Winternebels und unzählige herrliche Züge aus der ländlichen Kleinwelt der ‚Jahreszeiten‘ zum Schönſten, womit uns dieſer große Diesſeitsgeiſt unter den Muſikern beſchenkt hat.“

In ihrem architektoniſchen wie muſikaliſchen Aufbau zeigen die „Jahreszeiten“ große Ähnlichkeit mit der „Schöpfung“. Hier wie dort ſind die Soloſtimmen dem Sopran, Tenor und Baß

[1] Daß der Künſtler [gemeint iſt Kunzen], der neulich (Num. 150) über die Schöpfung ein ſtrenges Urtheil fällte, und der ſelbſt geniale Werke hervorbringt, von dieſer Geſellſchaft ausgeſchloſſen bleiben müſſe, verſteht ſich von ſelbſt.

zugeteilt, entbehren also der Altstimme. (In der „Schöpfung" tritt im Schlußchor ganz unvorbereitet zu den drei bisherigen Solostimmen noch ein Alt oder Mezzosopran hinzu, so daß das vollständige Soloquartett beisammen ist.) Auch in den „Jahreszeiten" ist die Instrumentaleinleitung mit einem Programm überschrieben und leitet sofort in das erste Rezitativ über. Die anschließende Kette von Rezitativen, Sologesängen und Chorsätzen ist aber in den „Jahreszeiten" freier, aufgelöster als in dem älteren Schwesterwerk. Es wurde schon erwähnt, daß van Swietens Vorschriften zur Komposition der „Jahreszeiten" viel detaillierter waren als die für die „Schöpfung", und Haydn hat sich diesen Vorschriften — oft mit Vernachlässigung des für ein Oratorium damals geltenden und als angemessen erscheinenden Stiles unterworfen[1]. Das zeigt sich in den reicher ausgeführten Rezitativen, in der öfteren Auflösung der Ensemblesätze in Solo- und Chorstellen, in der Verwendung kleinerer Kunstformen (Cavatine, Lied), in dem schon besprochenen vielfachen Vorkommen tonmalerischer Stellen, und in dem Eindringen volksliedhafter und dem Singspiele entnommener Elemente. So läßt Haydn in der Arie des Simon „Schon eilet froh der Ackersmann" das zur verbreitetsten Volksweise gewordene Andante aus der „Paukenschlag-Sinfonie" erklingen (entgegen dem Verlangen van Swietens, der hier eine Melodie aus einer populären Favoritoper wünschte) und fügt im letzten Teil ein Spinnlied (nach Worten eines Gedichtes von Bürger) und das — erst „Märchen", dann „Romanze" betitelte — Liedchen „Ein Mädchen, das auf Ehre hielt" ein. Das letztere hatte schon Johann Felix Weiße (aus dem Französischen der Mme. Favart übersetzt und im Textbuch zu Johann Adam Hillers Singspiel „Die Liebe auf dem Lande" [aufgeführt 1768] enthalten) verwendet. Der Gegensatz zwischen diesen anmutig-heiteren Miniaturen und den ernsten Stellen des „Winters", die an das Vergängliche des Menschenschicksals gemahnen, ist um so eindrucksvoller und hat etwas Shakespearesches in seiner Art.

Die zeitgenössischen Urteile über die beiden Werke, die wir als die Höhepunkte von Haydns Schaffen ansehen, waren geteilt:

[1] Vgl. den schon erwähnten Artikel von Max Friedländer: van Swieten und das Textbuch zu Haydns „Jahreszeiten", im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1909.

der überwiegende Teil war begeisterten, entzückten Inhalts. Es waren aber manche absprechende darunter. Zu den gegnerischen Kritikern gehörte auch Schiller, der an Körner schrieb: „Am Neujahrsabend [1801] wurde die Schöpfung von Haydn aufgeführt, an der ich aber wenig Freude hatte, weil sie ein charakterloser Mischmasch ist.“ Gegen dieses harte Urteil Schillers wendet sich David Friedrich Strauß[1] und schreibt einige schöne Sätze über die „Schöpfung“, die hier wiederzugeben wohl am Platze ist: „Wenn man so groß ist wie Schiller, hat man ein Recht, einseitig zu sein; er schreibt dies in demselben Briefe, der auch die schöne Stelle über Glucks Iphigenie enthält. Als Schiller im Winter 1800/01 in Weimar die Iphigenie auf Tauris hatte aufführen hören, schrieb er an Körner: ‚Noch nie hat eine Musik mich so rein und schön bewegt als diese; es ist eine Welt der Harmonie, die gerade zur Seele dringt und sie in süßer hoher Wehmuth auflöst.‘ Und die eine Stelle erklärt uns die andere. Er wußte nur den einen von beiden zu schätzen; wir wollen uns beider freuen und des herrlichen Rigoristen Schiller dazu. Was er mit seinem abfälligen Urtheil meinte, sind ohne Zweifel die musicalischen Naturgemälde in dem Haydn'schen Oratorium. Doch dürfen wir wohl vermuthen, daß er die großartigen unter diesen, das Werden des Lichts, den stolzen Gang der Sonne wie den stillen Wandel des Mondes, das Branden des Meeres und schweifenden Lauf des Stromes noch mit Beifall angehört haben mag. Wie aber nachher bald das Taubenpaar girrte, bald die Nachtigall flötete, hier der Löwe brüllte, dort der gelenkige Tiger emporschoß, hier der Hirsch sein gewaltiges Geweih erhob, dort das Gewürm am Boden kroch — diese kleinen Arche-Noah-Bilderchen, woran wir anderen Kinder so große Freude haben, waren für Schillers Ernst zu viel. Sie waren es auch für Beethoven, von dem wir wissen, daß er sich über dieselben gerne lustig machte. Beiden fehlte einfach der Humor dazu. Darum aber das ganze Werk als Mischmasch bezeichnen, würde sich Schiller doch wohl bedacht haben, wenn er es mehr als nur einmal gehört hätte. Die bunte Fülle des Einzelnen darin ist durch die Einheit der Grundstimmung, die auch den Charakter der Musik bedingt,

[1] D. Fr. Strauß, „Der alte und der neue Glaube.“ 3. Aufl. Leipzig 1872, S. 349.

fromme Natur- und Lebensfreude, die sich einerseits abwärts der Mannigfaltigkeit der Geschöpfe andrerseits aufwärts dem Schöpfer zuwendet; wie denn auch äußerlich die in Recitativ und Arie sich ausbreitenden Einzelbilder in den Rahmen der Chöre, die jene allgemeine Stimmung aussprechen, gefaßt sind.

Wenn wir Haydn's Schöpfung mit den Händel'schen Oratorien vergleichen, so ist der Unterschied sowohl des Stoffs als der Behandlung nicht bloß für die Eigenthümlichkeit der beiden Meister, sondern auch dafür bezeichnend, wie sehr inzwischen die Zeiten sich geändert hatten. Dort (neben verschiedenen hauptsächlich alterthümlichen Geschichtsstoffen) der Messias, d. h. die Erlösung, hier die Schöpfung; dort die sogenannte zweite Person der Gottheit, hier die erste. Noch Graun hat den Tod Jesu zum Stoff eines Oratoriums gewählt; Haydn selbst, auf Bestellung eines spanischen Canonicus die sieben Worte am Kreuze componiert; seine Schöpfung bestellte der Genius der Zeit und sein eigener bei ihm. Kreuz und Opfertod mit ihren Qualen und Ängsten sind vergessen: mit geklärtem Auge wendet sich der Mensch der Welt und Natur zu, aus der er zuletzt sich selbst, das erste Menschenpaar, frisch und unverdorben, zur Humanität, nicht zur Buße bestimmt, hervortreten sieht. Und wenn, gleichsehr in Gemäßheit seines Talents wie seines Gegenstandes, Haydn den großen Vorgänger an Tiefe und Erhabenheit nicht erreicht, so bezaubert er uns umso mehr durch Fülle und Anmuth, deren es auch an Kraft und Schwung keineswegs gebricht."

Eine für den Komponisten sehr günstige, für den Textverfasser weniger schmeichelhafte Besprechung der „Jahreszeiten" brachte Bertuchs „Journal des Luxus und der Moden" vom August 1803:

„Wien, den 10. Junius 1801. Von Haydns Jahreszeiten wurden in dem Palaste des Fürsten von Schwarzenberg 2 Proben gehalten, wobei jedem honetten Manne der Zutritt gestattet war, worauf dann eine Privatproduction ebendaselbst folgte. Bald nachher wurden sie auf Verlangen des Kayserlichen Hofes bey einer Kammermusik und endlich nach vorhergegangener Generalprobe öffentlich im Redoutensaal gegeben, um den Eintrittspreis von zwey Gulden. Der Beifall, welchen sie erhielten, war, wie vorher zu sehen, sehr groß und ungetheilt. So groß und ungetheilt dieser Beifall nun aber war, würde er sich nicht noch viel höher geschwungen haben, wenn der Stoff, welchen Haydns Kunst behandelt, musicalisch gewählter gewesen wäre? Es ist wohl kaum zu zweifeln, daß dieses Sujet für die Behandlung des Mahlers am tauglichsten ist, dann erst für den Dichter und am letzten für den Tonsetzer. Daß die gegenwärtige Musik aber dessen ungeachtet vortrefflich ist,

widerlegt meine Behauptung nicht, indem Poesie und Musik gewissermaßen auch hier jedes ein für sich bestehendes Ganzes ausmachen; und eine allgemeine Instruction für die Zuhörer: ‚Die aufzuführende Musik würde die vier Jahreszeiten darstellen, müßte, ohne übrigen Text, gewiß eben die Wirkung hervorgebracht haben, welche sie nun, mit den Worten bringt, hervorbringt. Die Tonkunst soll überhaupt nur Leidenschaften, Empfindungen und hörbare Gegenstände darstellen wollen. Man wird mir dagegen einwenden, ihr Wirkungskreis würde durch diese Anweisung zu sehr beschränkt. — Keineswegs! Ich behaupte sogar das anscheinende Paradoxon, daß ich ihren Wirkungskreis durch diese Verengerung erweitere, denn wer die Auswüchse eines Baumes beschneidet, stärkt den Baum selbst. Beschäftigt sich die Musik mit Darstellung der Leidenschaften und Empfindungen, so hat sie in vielen Fällen hierin mehr Macht des Ausdrucks als der Dichter selbst. Freuden und Leiden, welche dieser oft unaussprechlich nennt, kann der Tonsetzer ganz mit allen ihren Entzücken und Dahinsterben ausdrücken. Was nun die Gegenstände des Gesichtes belangt, (welche die Musik so oft darzustellen unternimmt, und es doch nie thun sollte) so muß ich gestehen, daß ich, des Widerstrebenden dieser sichtbaren Gegenstände ungeachtet, doch schon Ouverturen, Sinfonien und selbst Gesänge gehört habe, welche, oft ausschließend, oft vermischt, dergleichen Gegenstände schilderten und mich dennoch entzückten, ja selbst Haydn beschäftigt sich größtentheils mit solchen musikalischen Gemälden; woher dieser Widerspruch? — Eine kleine Distinction wird ihn vollkommen heben. Auch Gegenstände des Gesichtes darf der Tonkünstler schildern; aber wie? Er soll sie schildern, aber nicht wie sie an sich sind, absolute Erscheinungen der physischen Natur, sondern nur im Eindrucke, den sie auf uns machen. Er muß sie in der Empfindung, welche sie in unserm Gemüthe hervorbringen, wie in einem Spiegel verschönt darstellen. Und nur in diesem Falle kann er sich mit einem Dichter vereinigen; sonst mag er lieber chaotische Sinfonien schreiben. — Haydn ist wegen des übel gewählten Stoffes zu entschuldigen, indem die Wahl nicht von ihm abgehangen hatte, denn wie wenig musikalisch der Stoff an sich sei, ist einleuchtend. Er bietet weder Leidenschaften noch Empfindungen, ja selbst zu wenig Gegenstände des Gehörs; die herrschenden Gegenstände des Gesichtes hierinn sind aber vom Dichter nicht in ihren in dem Menschen erregenden Empfindungen, sondern bloß nach ihrer physischen Erscheinung in der Natur ausgedrückt. Übrigens sind auch die gewählten Silbenmaße weder rein noch musikalisch. Ganz irrig ist auch des Dichters Vorschrift bei manchen Ouverturen; so verlangt er, zum Beispiel, vor dem Winter im Eingange von der Musik Nebel und Dämpfe ausgedrückt. Unbestimmt traurig, schwerfällig und schauerlich mag sie wohl sein; aber nicht um Nebel und Dämpfe auszudrücken. Doch dieses nicht allein; der Verfasser des Textes hat andere Vergehen zu verantworten: Die im Herbst angebrachte Jagd ist zu gemein und geht zu sehr ins Detail, so wie die Weinlese zu gedehnt, und der allegorisch geschilderte Fleiß für die musikalische Darstellung zu abstract ist. Der Schlußchor (und wenige einzelne Stellen hier und da ausgenommen z. B. ein Spinnlied im Winter) ist das einzige, was Empfindung darbietet. So unmusikalisch das Sujet aber nun ist, so wäre doch noch zum Theile ein Weg übrig gewesen, es für Musik tauglicher zu machen. Der Dichter hätte sich vorzüglich an Thomsons vortreffliche Episoden (denn das Ganze ist nach Thomson gearbeitet) halten sollen und sie gewissermaßen zur Grundlage machen müssen, wodurch dann gewiß wechselnder Reichthum von Empfindungen hineingekommen

wäre. Allein der Verfasser läßt uns nicht einmal ahnen, daß Thomson in sein Gedicht Episoden eingewebt habe, sondern stellt das Ganze vielmehr rein physisch dar. Wahrscheinlich rührt es auch daher, daß die Musik bei aller ihrer charakteristischen Vortrefflichkeit jener der Schöpfung doch nicht gänzlich gleich kommt. Das Orchester war sehr stark und vortrefflich besetzt, und die drei Stimmen wurden von Herrn und Dlle Saal und von Herrn Nattmeyer meisterhaft gesungen."

Ganz absprechend war dagegen eine Kritik im Musikalischen Taschenbuch auf das Jahr 1805 von F. Th. Mann:

„Am 12. Dez. [1802] in Leipzig wurde das jährliche Benefizconzert f. arme und kranke Mitglieder des Orchesters gegeben. In diesem wurden die Jahreszeiten von Haydn aufgeführt. Daß dieses Stück, seinem Texte gemäß nur eine gemeine und dem großen Künstler unwürdige Nachahmung der Natur in Einzelheiten sey, und eben darum kein Ganzes bilde, im Gegentheil sehr ermüdend werden und keineswegs den reinen und Einen Kunsteffect hervorbringen müsse, ist das Urtheil des gebildeten Kunstrichters über dieses Werk. Die Sänger sangen auch so kunstlos als möglich und bestrebten sich besonders in den Chören ihren gemeinen Jubel herauszuheben. Die schönern und edleren Chöre stehen isoliert in dem Werke und gehören nicht zu jener Darstellung der Jahreszeiten."

Nur diese wenigen Beispiele, wie sich die Zeitgenossen den zwei Meisterwerken Haydns gegenüber verhielten. Wir wissen heutzutage, welchen Schatz wir an diesen beiden Lieblingsgeschöpfen der Haydnschen Muse besitzen, und wie wir froh genießend ohne kritische Bedenklichkeiten uns an ihnen erquicken können.

Schlußbetrachtung.

Zum Schluſſe dieſer Betrachtung ſoll noch — in einem Satze — ausgeſprochen werden, welche muſikgeſchichtliche Stellung Haydn zuzuweiſen iſt, was um ſo leichter fällt, als bei wenigen Meiſtern ihre hiſtoriſche Sendung und deren Erfüllung ſo klar vor Augen ſteht wie bei Haydn:

Er iſt der Begründer der Wiener klaſſiſchen Schule, jener Kunſtepoche, die wir als bisher noch nicht erreichten, geſchweige denn überbotenen Höhepunkt des Muſikſchaffens und der Muſikübung der Neuzeit anſehen und die durch das Dreigeſtirn Haydn, Mozart, Beethoven repräſentiert wird. Sind auch die Wurzeln dieſer Epoche — ſtiliſtiſch wie techniſch — weitverzweigte, auf alte Entwicklungsperioden und Künſtler zurückreichende, ſo iſt doch erſt in unſerem Meiſter die Vereinigung aller jener Stilelemente erfolgt, die ihn mit Recht zum Vater der Inſtrumentalmuſik unſerer Zeit und daneben auch zum Begründer oder Befeſtiger mancher Vokalform machen. In ſeiner Kunſt treffen ſich Nord und Süd, vereinigt ſich das Volkstümliche mit dem Artiſtiſch-Kultivierten, kombinieren ſich der melodiſch-harmoniſche und der kontrapunktiſch-motiviſche Stil. Daß ſich in ihm die heterogenſten Elemente zu einem einheitlichen Ganzen kriſtalliſierten, darin liegt Haydns unvergängliche hiſtoriſche Bedeutung. Aber nicht bloß darin, in dem Formenſchöpferiſchen, liegt ſein Ewigkeitswert; auch das Inhaltliche ſeiner Werke ſichert ihm Unſterblichkeit. Goethe ſchreibt irgendwo über Haydn: „Es hat mir ſeit 50 Jahren das eigene Ausüben und Anhören ſeiner Werke eine wiederholte Total-Empfindung mitgetheilet, indem ich dabey die unwillkührliche Neigung empfand, etwas zu tun, das mir als gut und gottgefällig erſcheinen möchte. Das Gefühl war unabhängig von Reflexion und ohne Leidenſchaft. Man wirft ihm vor, ſeine Muſik ermangle der Leidenſchaft — das Leidenſchaftliche in der Muſik, wie in allen Künſten, iſt leichter als man denkt, ſchon deßwegen weil es leichter empfunden wird;

es ist nicht ursprünglich, die Gelegenheit bringt es hervor, und nach dem Begriffe der Alten verdeckt es die reine Natur und entstellt das Schöne." Goethe hat nicht unrecht, wenn er sagt, daß Haydns Musik die Leidenschaftlichkeit, oder sagen wir lieber das Pathos, fehlt. Dafür ist aber ein anderes Lebenselement ihr Grundzug; Die Freude: nicht Schalkhaftigkeit, nicht Humor, wie immer gesagt wird, sondern Freude. Die eigene Freude am Schaffen, am Geben, die Freude der anderen im Genießen. Und wer so in Freude gelebt und geschaffen, so stets Freude um sich verbreitet hat, darf den wahrhaft Begnadeten der Menschheit zugezählt werden.

Anhang.

1.

Briefe der Mrs. Schroeter an Haydn.

Aus Haydns Tagebuch der erſten Londoner Reiſe.

1. Mrs. Schroeter presents her compliments to Mr. Haydn, and informs him, she is just returned to town, and will be very happy to see him whenever it is convenient to him to give her a lesson.

James str.: Buckingham gate Wednesday June 29th 1791

2. Wednesday Feb. 8th 792

My Dr. Inclos'd I have sent you the words of the Song you desired. I wish much to know, how you do to day, I am very sorry to lose the pleasure of seing you this morning, but I hope you will have time to come to morrow, I beg my D: you will take great care of your health, and do not fatigue yourself with to much application to business. My thoughts and best wishes are always with you, and I ever am with the utmost Sincerety M. D. your F: st

3. March 7th 92

My Dear, I was extremly sorry to part with you so suddenly last Night, our conversation was particularly interesting and I had thousand affectionate things to say you, my heart was and is full of tenderness for you, but no language can express half the Love and affectation I feel for you, you are Dearer to me every Day of my life. I am very sorry I was so dull and stupid yesterday, indeed my Dearest it was nothing but my being indisposed with a cold occasion'd my stupidity. I thank you a thousand times for your concern for me. I am truly sensible of your goodness and I assure you my Dear if any thing had happened to trouble me, I would have open'd my heart. I fold you with the most perfect confidence. Oh, how earnestly I wish to see you.

I hope you will come to me to morrow. I shall be happy to see you both in the morning — God bless you my love, my thoughts and best wishes ever accompany you and I always am with the most sincere and invariable Regard my Dear

your truly affectionate.

My Dearest I cannot be happy till I see you if you know, do tell me, when you will come.

4. My Dear, I am extremely sorry I can not have the pleasure of seeing you to morrow, as I am going to Bleak heath. If you are not engaged this Evening I should be very happy if you will do me the favor to come to me and I hope to have the happiness to see you on Saturday to dinner. My thoughts and tenderest affectations are always with you and I ever am most truly my Dear Your

April 4th 92

5. My Dear, With this you will receive the soap, I beg you a thousand Pardons for not sending it sooner, I know you will have the goodness to excuse me. I hope to hear you are quite well, and have kept well. I shall be happy to see you my Dear as soon as possible. I shall be much obliged to you if you will do me the favor to send me twelve tickets for your concert. May all success attend you my ever Dear Haydn. That night and always, is the sincere and hearty wish of your

invariable and
truly affectionate

James str.
April 8th 1792

6. James str. Thursday April 12th

My Dear, I am so truly anxious about you. I must write to beg to know how you do. I was verry sorry I had not the pleasure of seeing you this Evening, my thoughts have been constantly with you, and indeed my D. L. no words can express half the tenderness and affectation I feel for you. I thought you Seemed out of spirits this morning, I wish I could always remove every trouble from your mind. be as-

sured my Dear I portake with the most perfect Sympathy in alle your Sensations, and my regard for you is stronger every Day, my best Wishes always attend you and I ever am my Dear H. most.

sincerely your

faithful

7. My Dear: I was extremely sorry to hear this morning that you was indisposed I am told you was five hours at your Study's yesterday; indeed my D. L. I am afraid it will hurt you, why should you who have already produced so many wonderful and charming compositions, still fatigue yourself with Such close application, I almost tremble for your health. Let me prevail on you my muchloved Haydn not to keep to your study's so long at one time my D. love if you could know how very precious your welfare it to me. I flatter myself you wou'd endeavor to preserve it, for my Sake as well as your own. Pray inform me how you do and how you have slept. I hope to see you to Morrow at the concert, and on Saturday I shall be happy to see you here to dinner. In the meantime my Dear my sincerest good wishes constantly attend you and I ever am with the tenderest regard your most

April 19th 792

8. My Dear,

I can not leave London without sending you a line to assure you my thoughts my best wishes and tenderest affections will inseparably attend you till we meet again.

The Bearer will also deliver you the March, I am verry sorry, I could not write it sooner, nor better, but I hope my Dear you will excuse it, and if it is not passable I will send you the Dear original directly: If my H. would employ me oftener to write Music I hope I should improve, and I know I should delight in the occupation. Now my D. L. let me intreat you to take the greatest care of your health I hope to see you on Friday at the concert and on Saturday to dinner till when and ever I most sincerely am and shall be your

9. *My Dear,*

I am very anxious to know how you do and hope to hear you have been in good health ever since I saw you. As the time for your charming concert advances I feel myself more and more interested for your Success and heartily wish every thing may turn out to your Satisfaction. Do me the favor to send me six tickets more. On Saturday my D. L. I hope to see you to dinner, in the mean while my thoughts my best wishes and tenderest affections, constantly attend you, and I ever am my Dear Haydn most sincerely and affectionate

J. str. May 1 d 792.

10. *I am just return'd from the Concert where I was very much charmed with your delightful and enchanting compositions, and your spirited and interesting performance of them, accept then thousand thanks for the great pleasure, I always receive from your incomparable Music. My Dear: I intreat you to inform me, how you do, and if you get any sleep to Night. I am extremely anxious about your health. I hope to hear a good account of it. God bless you my Haydn come to me to morrow I shall be happy to see you both morning and Evening. I always am with the tenderest Regard my Dear your and affectionate*

Friday Night 12 o'clock

James str. Tuesday May 8th

11. *My Dearest,*

I am extremely sorry I have not the pleasure Seeing you to day, but hope to see you to morrow at one o'clock and if you can take your Dinner with me to morrow, I shall be very glad. — I hope to see you also on Tuesday to dinner, but I suppose you will be obliged to go to the concert that Evening, and you know the other concert is on Friday, and you go to the country on Saturday, this my dearest Love makes me more solicitous for you to stay with me to morrow if you are not engaged, as I wish to have as much of your company as possible. God bless you my dearest Haydn, I always am with the tenderest Regard

your sincere and affectionate

12. *May 17th*

My Dear, Permit me to return you a thousand thanks for this Evening's entertainment — where your sweet compositions and your excellent performance combine, it can not fail of being a most charming concert, but independant of that, the pleasure of seeing you must ever give me infinite Satisfaction. Pray inform me how you do! and if you have Slept well? I hope to see you to morrow my Dear and on Saturday to Dinner till when and always I remain most sincerely my Dear Love

most faithful

13. *My Dear,*

If you will do me the favor to take your dinner with me to Morrow, I shall be very happy to see you, and I particularly wish for the pleasure of your company my Dearest Love before our other friends come. I hope to hear you have Slept well to Night and that you are in good Health, my best wishes and tenderest Regards are your constant attendants and I ever am with the firmest Attachement my dearest Haydn

most sincerely and affectionately

yours R. S.

James str. Tuesday Ev. May 22d.

14. *My Dear,*

I beg to know how you do? hope to hear your Headach is entirely gone, and that you have slept well. I shall be very happy to see you on Sunday any time convenient to you after one o'clock. I hope to see you my Dear Love on Tuesday as usual to dinner — and I shall be much obliged to you if you will inform me what day will be agreable to you to meet Mr., Mrs. and Miss Stone at my house to dinner, I should be glad it was either Thursday or Friday whichever Day you please to fix, I will send to Mr. Stone to let them know. I long to see you my Dear Haydn, let me have that pleasure as soon as you can, till when and ever I remain with the firmest attentement My dear Love

most faithfully and affectionately

yours

Friday June 1 st. 1792.

15. 16. June 1792

My Dear!

I can not close my eyes to sleep till I have returned you ten thousand thanks for the inexpressible delight I have received from your ever Enchanting compositions and your incomparably charming performance of them. Be assured my Dear Haydn: That among all your numerous admirers no one has listened with more profound attention, and no one can have such high veneration for your most brilliant talents as I have. Indeed my Dear Love no tongue can express the gratitude I feel for the infinite pleasure your Music has given me: accept then my repeeted thanks for it; and let me also assure you, with heartfelt affection, that I shall ever consider the happiness of your acquaintance as one of the chief Blessings of my life, and it is the Sincere wish of my heart to preserve to cultivate and to merit it more and more. I hope to hear you are quite well, shall be happy to see you to dinner and if you can come at three o'clock it would give me great pleasure, as I should be particularly glad to see you my Dear before the rest of our friends come. God bless you my Dear: I ever am with the firmest and most perfect attachment

Your

Wednesday night June 6th 792

16. *My Dear!*

Enclosed I send you the verses you was so kind as to lend me, and am very much obliged to you for hermitting me to take a copy of them. Pray informe me how you do, and let me know my Dear Love: when you will dine with me. I shall be happy to see you to dinner either to morrow or Tuesday whichever is most convenient to you. I am truly anxious and impatient to see and I wish to have as much of your company as possible: indeed my Dear Haydn I feel for you the fondest and tenderest affection the human heart is capable of, and I ever am with the firmest attachment my Dear Love

most Sincerely, Faithfully and most affectionately

yours

Sunday Evening June 10. 1792

17. *My Dearest*

I hope to hear you in good Health, and have had an agreable Journey, that you have been much amused with the Race, and that every thing has turn'd out to your satisfaction. Pray my Dear Love inform me how you do? every circumstance concerning you my beloved Haydn is interesting to me. I shall be very happy to see you to dinner to morrow an I ever am with the sincerest and tenderest Regard my Dearest Haydn

most faithfully & affectionately

yours

Thuersday Evening June 14th 792

18. *My Dear!*

I was extremely sorry I had not the pleasure of seeing you to day, indeed my Dearest Love it was a very great disappointment to me, as every moment of your company is more and more precious to me now your Departure is so near. I hope to hear you are quite well and I shall be very happy to see you my Dearest Haydn any time to morrow after one o'clock if you can come but if not, I shall hope for the pleasure of seeing you on Monday — you will receive this letter to morrow morning. I would not send it to day, for fear you should not be at home, and I wish to have your answer. God bless you my Dearest Love, once more I repeat, let me see you as soon as possible I ever am with the most inviolable attachment my Dear and most beloved Haydn

most faithfully and most affectionately

yours

Saturday
June 16th 792

19. *My Dear: I hope to hear you are in good health and that you slept last Night. I shall be very happy to see you on Monday morning. — Permit me to remind you about Mr. Frasers and you will be so good as to let me know on Monday how it is settled. — God bless you my Dear Love, my thoughts and best wishes are your constant attendants, and I ever am with the tenderest Regard my Dear Haydn most*

June 26th 1792

20. *My Dearest.*

I am quite impatient to know how you do this morning, and if you slept well last night. I am much obliged to you for all your kindness, yesterday and heartly thank you for it. I earnestly long to see you my Dearest Love, and I hope to have that pleasure this morning. My thoughts and best Regards are incessantly with you and I ever am my Dearest Haydn

most faithfully and most affectionately

yours

21. My Dearest, I was extremely sorry I had not the pleasure of your company this morning as I most anxiously wished to see you — my thoughts are continually with you, my beloved Haydn, and my affection for you increases daily, no words can express half the tender Regard I feel for you. I hoped my dearest Love I shall have the happiness of seeing you to-morrow to dinner, in the meantime my best wishes always attend you, and I ever am with the firmest attachment my Dear Haydn

most

22. My Dear, I am heartly sorry I was so infortunately not to see you, when you call'd on me this morning, can you my Dear be so good as to dine with me to day. I beg you will it possible. You can not imagine how miserable I am that I did not see you. — Do come to-day I intreat you — I always am my Dear with the tenderest regard most

Monday 2 o'clock.

Zwei Briefe an Griesinger über Haydns Tod.

1. Von Johann Elßler.

Wien den 30ten Juni 1809

Wohl edel geborner

Hochgeehrtester Herr v. Grießinger!

Schon lange war mein Wunsch Hochdieselben von dem Tod unsers geliebten Wohlthäter und Vaters nachricht zu geben, gleich nach dem Hinscheiden ginge ich zum H. Portier, und erkundigte mich, ob ich nicht einen Brief an Hochdieselben abschicken könnte. H. Portier sagte mir aber, es sey noch keine gelegenheit, weil man noch nicht weis welche Strassen offen seyn. Nun bitte ich Hochdieselben um Verzeihung und gütige nachsicht wenn ich so spätt mit Dero gewünschten Erfühlung komme, weil ich weis das Hoch dieselben immer bestrebt zu wissen wie sich unser Lieber guter Haydn Papa befindet. Allein die Verwirrung war in diesen Augenblick zu groß.

Mit thränen im Augen berichte ich Hoch dieselben das Hinscheiden unsers geliebten Vaters. Den Tag als Hoch dieselben Abschied von unsern guten Papa genohmen und gesagt haben mir werden uns lange nicht sehen, oder vieleicht auch bald wieder sehen, gleich als Euer Gnaden aus den Zimmer warren, sagt unser guter Papa, mir werden uns ja lange nicht sehen, und fing an zu weinen und sagte, mein lieber Johann ich sehe den Herrn v. Grießinger nicht mehr die Kriegsgeschichte drückt mich ganz zu Boden. Mir hatten mit aller mühe zu sprächen/: ich und die Nannerl :/ den gedanken unsern guten Papa aus dem Kopf zu bringen und zu beruhigen, allein unser guter Papa war zu schwach, und konnte sich im ganzen nicht mehr fassen, und erwartete immer wie die Geschichte weiter gehen wird.

Als die Kayf. französische Armee den 10ten May früh Morgens um ¾ auf Sieben Uhr bey der Maria Hülfer Lienie anrückte, da lag unser guter Papa noch im Bethe, Ich und die Nannerl warren eben beschäftigt den Papa aus dem Bethe zu bringen, —

Denn der lerm und Verwirrung auf der Gasse war zu groß diesem nehmlichen Augenblick und mir hatten keinen Menschen an unser Seite der unsern guten Papa Trost zusprächen konnte, als mir aber noch beschäftigt warren den Papa aus dem Beth zu bringen, geschahen 4 Kartetschenschüsse bey der Lienie, einer nach dem andern, das mir wirklich noch eine Kugel welche uns in Hof gefallen ist zum andenken aufbewart haben, von diesen Schüssen ist die Thür im Schlafzimer in Vollem aufgesprungen und alle Fenster Schittelten sich, über dieses erschrack unser guter Papa, und Schrie in vollem laute /:Kinder fürchtet euch nicht den wo Haydn ist kann nichts geschehen und zitterte am ganzen Leibe heftig. Den ganzen Tag aber hindurch wurde imer von der Festung aus geschossen, unser guter Papa hat sich aber mit aller müh etwas gefast, aber die Nerven warren zu stark betroffen, So! das der ganze Körper Sank, aber Eßen und Trünken schmeckte doch imer fort, aber in Herum gehen konnte ich unsern guten Papa nicht mehr allein fort bringen, und die stärkenden Mittel Halfen nicht mehr. Das Kayser Lied worde aber doch Täglich 3 mal fleissig gespilt, den 26ten Mai um halb ein Uhr Mittags worde das Lied aber zum letzten mall gespielt und das 3 mall hintereinander, mit ausdruck und geschmack So! das unser guter Papa selbst darüber erstannte und sagte, so habe ich das Lied schon lange nicht gespielt und war sehr fröhlich darüber, und auch sonsten sich gut befunden, bis abends um 5 Uhr da fing unser guter Papa an zu Klagen daß ihm nicht wohl sey, blieb aber doch noch eine Halbe Stunde auf, um halb Sechs aber! Verlangte unser guter Papa Vollends in's Beth zu gehen da hat ihm ein kleiner Frost angegriessen, und Kopfschmerzen. Es wurde gleich alles mögliche angewendet, und unser guter Papa erholte sich auch den nemlichen abend noch so gut und die Nacht hindurch recht Braf so wohl im aufstehen als denn übrigen Umständen nach, das nichts von einem sterblichen Augenblick zu spirren war, Samstag als den 27ten May verlangte unser guter Papa früh morgens um halb neun Uhr wie gewöhnlich aufzustehen und anzukleiden, aber die Kräften des Körpers liessen es nicht mehr zu, und so kamm unser guter Papa auch nicht mehr aus dem Bethe. Die Betaubung nahm immer mehr und mehr zu, aber so ruhig und willig in allen, das mir uns alle darüber verwunderten, unser

guter Papa klagte keine Schmerzen, und wenn mir fragten wie es ihm gehe, so bekomen mir imer zur antwort, Kinder seid getröstet es gehet mir gut.

Den 29ten May verlangten wir ein Consillium halten zu lassen mit den willen des H. v. Hohenholz. Da wurde der Medikus Doctor Böhm dazu bestimmt den unser guter Papa dazu verlangte, welcher auch ein sehr geschickter man ist, so worde den 30ten früh Morgens das Consillium gehalten, aber bey allen möglichen angestrengten Mitteln war alles vergebens, und unser guter Papa wurde imer schwächer und ruhiger, 4 Stunde vor den Hinscheiden hat unser guter Papa noch gesprochen, dann haben mir aber keinen laut mehr gehört, Empfindung und gekennt hat unser guter Papa noch 10 Minutten vor seinem Ende, da drückte unser guter Papa die Nannerl noch bey der Hand, und den 31ten May früh morgens fünf Minutten vor ein Viertel auf ein Uhr entschlief unser guter Papa Seelig und sanft, beym Hinscheiden war niemand als mir Dinstleuthe und ein Nachbarsmann welcher auch als Zeuge In Testament unterschrieben ist. Unser guter Papa ist in den Gottes Acker vor der Hundsturmer Lienie zu erde bestadtet worden, in ein eigens grab.

Den 31ten Märtz 1732 ist unser guter Papa geboren, und 1809 den 31ten May war für uns alle der Traurige sterbtag auf Ewig. So war unser guter Papa in seinen Alter 77 Jahr und 61 Täge vollends.

Unterdessen ist alles in der besten Ordnung, und bleibt alles liegen bis auf aufgang der ganzen Geschichte, die Nannerl, und die Mum des Seeligen Papa wie auch die Dinstmagd sind noch im Hause, ich bin bey meinem Weib und Kindern zu Hause und bringe mich indessen so gut wie möglich bey den Zeitumständen fort. Gott helfe uns nur bald aus der Traurigen lage, ich wünsche mir sehnlichst Euer Gnaden nur bald zu sehen, Gott erhalte Euer Gnaden in besten wohlsein, mir küssen alle die Hände.

Dero dankschuldigster

Johann Elßler m. p.
Copist und Diener des
Seeligen Herrn v. Haydn

N B. Ich habe mir meinen guten Papa in Gips abgegossen.

2. Von Andreas Streicher.

Wien am 2ten Juli 1809
Landstrasse Unger Gasse No 334

Sie wissen wertheſter Freund! daß ich noch vor Ihrer Abreise Fräul: Kurzbeck ersucht hatte, mich sogleich zu benachrichtigen wenn sich Haydn seinem Ende nähern sollte; allein sie selbst erfuhr es nicht früher als wie es schon zu spät war, nemlich an seinem Begräbnis Tage. Ich erfuhr selbst erst 5 Tage später von Fräul: Kurzbeck was geschehen war. Ich bat sie, mir den Johann zu schicken; sie versprach es, allein er kam nicht. Zweimal schickte ich nach ihm ins Haus. Er war ausgezogen, und endlich gelang es meinem Haus Knecht seine neue Wohnung in der Stadt ausfindig zu machen. Ich beschied ihn zu mir, und so eben ist er weggegangen und hat mir beiliegenden Brief für Sie da gelassen. Da er ihn mir versiegelt gab, so kann ich ihn nicht copiren, um Sie vor einem Verlust zu sichern. Er sagt mir aber daß er den Aufsatz des Briefes noch in Händen habe, und denselben wol verwahren wolle. Sollten Sie also bis Ende dieses Monats oder in der Mitte diesen Brief noch nicht haben so vermuthe ich daß Sie wieder schreiben werden und der copierte Aufsatz soll dann sogleich folgen. Johann betheuerte mir, daß er Ihnen alles geschrieben was er mir erzählte, ausgenomen folgendes nicht, welches auf alle Fälle der Aufbewahrung werth ist.

Drei Tage vor Haydn's Tode, den 24ten Mai Nachmittags nach 2 Uhr, als eben Haydn sein Mittags Schläfchen machte, kam ein französischer Husaren Officier zu ihm, um seine Bekanntschaft zu machen. Haydn lies ihn vor sich, sprach mit ihm über Musik besonders über die Schöpfung, und war so belebt, daß der Officier ihm die Arie „mit Würde und Hoheit angethan" mit Italienischem Texte sang. Der Officier sang so männlich, so erhaben, mit so viel Warheit des Ausdrucks und ächtem Musik Gefühl daß Haydn seine Freuden Thränen kaum zu stillen vermochte, und nicht nur dem Sänger selbst, sondern auch nachher gegen andere betheuerte, daß er nicht nur diese Arie nie so vorgetragen gehört, sondern sich überhaupt keiner Stime und keines Gesanges erinnere, welches ihm so vieles und wahres Entzüken gemacht. Nach einer halben Stunde stieg der Officier zu Pferde um — gegen den Feind zu gehn. Er hinterlies seine Adresse,

welche (ſo viel man errathen kann) Sulimy, Capitain des Hussards, lautet. Möge der Edle es erfahren, daß er es war, welchem Haydn ſeinen letzten muſikaliſchen Genuß verdankte, denn nach ihm hörte er keinen Ton mehr.

Am 15ten Juni wurde für ihn von einer Geſellſchaft von Tonkünſtlern und Muſikfreunden das Requiem von Mozart aufgeführt, und zwar in der Schotten Kirche, welche durchaus ſchwarz behangen und häufig mit ſeinem Nahmens Chiffre geziert war. Der Trauer Sarg war mitten in der Kirche, und die Medaillen welche ihm zu Ehren geſchlagen wurden, und deren Zahl ſich auf 8 belief, waren auf einem ſchwarzen Samtkiſſen am Trauer Sarge zur Schau aufgeſtellt.

Der Miniſter Maret, der Präſident Denon, und mehrere franzöſiſche Generale und andre Officiere wohnten den Exequien bei. Man wurde nur gegen Einladungs Billette in die Kirche gelaſſen. Wären die gegenwärtigen Umſtände nicht, ſo würde Haydn's Leichenbegängnis warſcheinlicher Weiſe ein Trauerfeſt geworden ſeyn, desgleichen man in Wien nie ſah.

Diß wertheſter Freund iſt alles, was ich Ihnen von Haydn ſagen kann. Gerne hätte ich Ihnen noch etwas über ſeine muſikaliſche Debauche welche er in Setzung der Jahres Zeiten begieng, und ohne welche er gewis noch 10 Jahre hätte thätig ſeyn können, geſchrieben, allein ich bin es nicht im Stande. Wir haben ſeit dem 9ten Mai Töne gehört, die ſo tief, ſo eindringend lauteten, daß die gewöhnlichen der Muſik, kaum noch einigen Eindruck machen. Noch ſchwerer iſt es für mich an einen einzelnen zu denken, (obwol es der groſſe Haydn iſt;) da wir gegenwärtig, nicht im parterre oder in entfernten Logen, ſondern auf dem Theater ſelbſt ſtehen, und mit figuriren müſſen; wo über das Schikſal von 20 Millionen Menſchen entſchieden wird. Verzeihen Sie alſo dismal meine unfreiwillige Kürze, und laſſen Sie ſich nur noch, (nicht um meinetwegen, ſondern) wegen Ihnen, der Comtesse und der guten Dem: Delahauzais, ſagen, daß ſo wol mir als meiner Familie, weder bei dem Bombardement der Stadt noch auch nachher, das mindeſte wiederfahren iſt, was uns hätte Schaden bringen können. Freilich hatten wir manchen Tag 20 Mann Einquartierung welche jezt ungeheuer viel koſtet; allein wir kamen mit den Leuten gut aus, weil wir ſie als Soldaten

und nicht als Feinde behandelten. Auch das Haus des Grafen, so wie des Grafen Trier hat nichts gelitten.

Das weitere des Krieges werden Sie ohne Zweifel eben so gut als wir aus den Zeitungen wissen. Ich bitte Sie mich der Comtesse, und der Dem. Delahauzais auf das angelegentlichste zu empfelen, so wie meine Frau und Kinder. Sollten Sie wieder hieher komen, so bitte ich im Voraus sich nicht zu verwundern, wenn Sie alle Ihre Bekannte und Freunde um so viele Jahre älter antreffen, als Sie Monate abwesend waren. Denn der vorige Krieg war Scherz und der jezige ist Ernst. Grüssen Sie Härtel vielmal von mir. Er solle die schöne Mond Nacht in Baaden nicht vergessen. Viele Empfelungen von meiner Frau. Ich grüsse Sie herzlich und bleibe Ihr aufrichtigst Ergb:

Andreas Streicher

Nachschrift den 12ten Juli.

Verschiedene Zeitungs Nachrichten liessen vermuthen daß auch von Augsburg aus der Posten Lauf nach Leipzig nicht sicher wäre. Ich mußte also so lange mit Absendung dieses Briefes warten, biß einstimige Aussagen wieder Hofnung gaben daß der Brief sicher in Ihre Hände komen könne. Was sich indessen bei uns verändert hat lesen Sie in den Beilagen. Ich habe vergessen Ihnen über die 110 ℔ zu schreiben. Es freut mich daß Sie selbe erhalten haben. Wenn es bequem geschehen kann, ohne daß es dem Grafen Verlust verursacht, werde ich mir die noch übrigen 10 St: bezahlen lassen. Sonst aber hat es gute Wege.

Haben Sie die Güte der Comtesse und der Dem: Delahauzais zu sagen, daß wenn beide jezt in Wien wären, so würde jedes wenigstens des Tages hundert gute Werke thun können. Denn da beide Haupt Schlachten bei Wien waren so haben wir alle Blessirte hier. Ich versichere Sie diß macht einen wahrhaft Herz zerreissenden Eindruck. Wie viele Thränen lassen sich da trocknen. Da lernt man erst, was die Worte Dieu merci, Dieu vous recompense — sagen wollen. Kein Wort mehr davon.

Ich werde, da ich gegenwärtig keinen bekannten Banquier in Augsburg habe, den Brief an H. Grafen Trier geben, um denselben an Sie zu übermachen. Leben Sie wol! Leben Sie glüklich. Viele Tausend Grüsse an Ihr ganzes Haus.

Verses on the Arrival in England of the Great Musician Haydn January 1791[1]

Quella Cetra —
Che d'ogni alma a suo talento
D'ogni cor la via s'apri

Metastasio.

[*London: Printed for Payne, at the Mews Gate; Walter, Charing Cross; Hookham, Bondstreet; and Stockdale, Piccadilly.* *MDCCXCI.*]

Music! the Calm of life, the cordial bowl,
Which anxious care can banish from the soul,
Affliction soothe, and elevate the wind,
And all its sordid manacles unbind,
Can snatch us from life's incidental pains,
And „wrap us in Elysium with its strains!"
To cultivated ears, this fav'rite art
No new delights was able to impart:
No Eagle flights its votaries durst essay,
But hopp'd, like little birds, from spray to spray.
No Modulation did the passions feel,
Whose pow'r could melt the soul or heart congeal;
No Melody whose novel grace or fire
Could soothe the breast, or noble thoughts inspire;
Nor Harmony was found, nor Combination,
But what had oft been heard in ev'ry nation.

Italia both Scarlatti's gave, Corelli,
Geminiani, Somis; and Jomelli,
Durante, Pergolesi, and Tartini,
Vinci, Piccini, Sorti, and Sacchini,
Perez, Galuppi, and such gifted men,
As Genius fires, while Science guides the pen.
Germania furnish'd the Bach's, and Gluck,

[1] Dieſes Gedicht iſt bisher noch nicht vollſtändig abgedruckt erſchienen

With Keiser, Hasse, and Handel, who forsook
His nation soil to charm the British ear,
Gladden each heart, or draw the thender ear;
From Gothic barbarism lift the nation,
And plant a lasting taste of his creation.
These were the gen'ral fav'rites of their days,
The idols of our hearts, and objects of our praise;
But common made by use, and more by thieves,
(And those who pouring water on their leaves,
By a more humble and less dangerous theft,
Extracted all the spirit that was left.)
Were heard with languor, like an oft-told tale,
Nor longer could o'er drowsiness prevail.

Our Tallis, Bird, and matchless Purcell, still
Each sacred dome with sounds seraphic fill;
But grace and elegance, to them unknown,
(of which elsewhere, no seeds had yet been sown)
With strains impassion'd for the lyric scene,
From foreign fields we are ever forc'd to glean;
And long from these our Instruments were fed,
And Concerts furnish'd with their daily bread:
Till dry and stale become, they ceas'd, at last,
To please and charm us in the ear's repast.

At length great Haydn's new and varied strains
Of habit and indiff'rence broke the chains;
Rous'd to attention the long torpid sense,
With all that pleasing wonder could dispense.

Artists who long their trade had exercis'd,
No less than feeling ignorance, were surpriz'd
At strains so new, to hand, to eye, and ear,
As made them Tiros in their art appear.
Whene'er Parnassus' height he meant to climb,
Whether the grand, pathetic, or sublime,
The simply graceful, or the comic vein,
The theme suggested, or enrich'd the strain,
From melting sorrow to gay jubilation,

Whate'er his pen produc'd was Inspiration!
The tuneful Tribe, for ages yet to come,
In vain for new ideas their harps will thrum;
In vain limp after him with awkward gait;
And try his graceful steps to imitate
The sportive freaks, so natural to him,
In them with downright affectation seem.
With which himself alone can wield
They wire may draw, or baser metals gild;
As Plagiarists may thrive; but modest men,
In pure despair, will throw away the pen.

Players as seldom have been known to write
As Generals, who plan, in ranks to fight.
Shakspear, in execution, could at most
But feebly represent his Hamlet's ghost;
Out by his wond'rous pen's imortal aid,
All the great Actors of our stage were made:
Our Bettertons and Booths, our Wilks and Quin,
And all Thalia's laughter-loving Kin.
Garrick, with comic sport, and tragic rage,
Taught Shakspear's self to please a distant age;
With eye and voice, with gesture and with feature,
He best interpreted both him and Nature.
A Proteus in his art, who seem'd design'd
To be the Index of all human kind.

Haydn! Great Sovereign of the tuneful art!
Thy works alone supply an ample chart
Of all the mountains, seas, and fertile plains,
Within the compass of its wide domains. —
Is there an Artist of the present day
Untaught by thee to think, as well as play?
Whose head thy science has not well supplied?
Whose hand thy labours have not fortified? —

Old rules geographic soon were out of date,
When the terrestrial sphere was found oblate:
When wise Copernicus the orbs arrang'd,
The system of Astronomy was chang'd:

And now laws of harmony are found,
No treatise, code, or theory of sound,
Whose narrow limits, first by pedants vain,
Thy bold creative genius can restrain.
Imagination, which, like garden bird,
Was long forbid the skies, by rules absurd,
Has now broke loose — now takes her airy flight
To explore new world, and regions of delight.

Thy style has gain'd disciples, converts, friends,
As far as Music's thrilling power extends.
Nor has great Newton more to satisfaction
Demonstrated the influence of Attraction.
And though to Italy of right belong
The undisputed sovereignty of Song:
Yet ev'ry nation of the earth must now
To Germany pre-eminence allow
For instrumental powers, unknown before
Thy happy flights had taught her sons to soar.

„Welcome, great master! to our favour'd isle,
Already partial to thy name and style;
Long may thy fountain of invention run
In streams as rapid as it first begun;
While skill for each fantastic whim provides,
And certain science ev'ry current guides!
Oh, may thy days, from human suff'rings free,
Be blest with glory and felicity.
With full fruition, to a distant hour,
Of all thy magic and creative pow'r!
Blest in thyself, with rectitude of mind,
And blessing, with thy talents, all mankind!"

An den großen unsterblichen Hayden.

Erquickend — sanft -- wie alles Schöne
Und feurig — wie gerechter Wein,
Ströhmt oft der Zauber Deiner Töne
Durch's Ohr, in unser Herz hinein.

Jüngst schuf Dein Schöpferisches Werde!
Den Donner, durch den Paukenschall;
Und Himmel — Sonne — Mond — und Erde,
Die Schöpfung ganz — zum Zweitenmal.

Gefühlvoll — staunend — wonnetrunken!
Wie Adam einst im Paradies,
Am Arm der Eva hingesunken
Zwar sprachlos den Erschaffer pries:

So huld'gen wir im Aug die Thräne
Dem Kunstwerk deiner Phantasie —
Der Allmacht deiner Zaubertöne
Und Dir, dem Gott der Harmonie!

Von Gabriela von Baumberg
bey Gelegenheit als die Schöpfung,
dieß Meisterstück der Tonkunst, im k. k. Nationaltheater
aufgeführt wurde.
Am 19. März 1799.

An Joseph Haydn bey Aufführung der Schöpfung
im Universitäts-Saale zu Wien, den 27ten März 1808.

Du hast die Welt in deiner Brust getragen,
der Hölle düstre Pforten stark bezwingen,
den freyen Flug in Himmelsräume wagen
hört man dich auf der Töne kräftgen Schwingen.
Drum sollst du, theurer Greis, nicht trauernd klagen,
daß mit dem Alter deine Kräfte ringen:
zwar weicht der Leib den düstern Zeitgewalten;
was du gewirkt, wird ewig nie veralten.

Wie nun in dieſes Muſentempels Hallen
erwartungsvoll ſich frohe Schaaren drängen;
ſo ſieht man einſt die ſpäten Enkel wallen
zu deiner Schöpfung hohen Himmelsklängen;
ſo hört man noch der Enkel Jubel hallen
bey deiner Engel Hallelujahſängen.
Was rein der Menſch aus reiner Bruſt geſungen,
iſt wohl nie leicht in Menſchenbruſt verklungen.

O lauſche lang' entzückt den eignen Tönen,
in deiner Freude dicht gedrängtem Kreiſe,
ſo wirſt du ſanft der Erde dich entwöhnen,
ſo froh dich rüſten zu der großen Reiſe.
Die Erde mit dem Himmel zu verſöhnen
war deiner Kunſt erhabne Lebensweiſe.
Noch ſchallt dir Dank tief von der Erde Klüften,
empfängt dich Hallelujah in den Lüften.

H. v. Collin.

Sonetto.

Di Giuseppe de Carpani[1].

A un mover sol di sue possenti ciglia
Trar dal nulla i viventi e l'universo,
E spinger soli per cammin diverso
E immensa attorno a lor d'astri famiglia;

Tal natura formar che di se figlia
Si rinnovi ogni istante, e il dente avverso
Le avventi invan lo struggitor perverso,
Se Dio lo volle, e il fé, qual maraviglia?

Ma ch'uom l'opra di Dio stupenda e rara
Pareggiar tenti con pittrici note
E la renda al pensier presente e chiara,

Non possibil cimento a ognun parea.
Hayden, tu il festi! In te, chi tutto puote,
Tanto verso di sua divina idea!

[1] Eine deutſche Übertragung wurde von J. B. de Vitali („Mit einem Blick, den Schöpferkraft verliehen") verfertigt, ebenſo die nachfolgende von Moſel.

Sonnett.

Nach dem Italienischen zur Musik des k. k. Hofkapellmeisters v. Salieri; von J. F. v. Mosel.

Daß aus dem Nichts der Erdenball sich schwinge,
Und die Geschöpf' erstehn, die ihn bewohnen,
Daß rings um ihn die hehre Schar der Sonnen
Den Lauf beginn' in tausendfachem Ringe:

Daß durch die Nacht des Mondes Schimmer dringe,
Und die Natur, ein Born der reifsten Wonnen,
Sich selbst erneue, ewig jung zu thronen;
Braucht's mehr, als Gottes Wink, daß es gelinge?

Doch, daß mit Hülfe reich verwebter Töne
Ein Mensch der Schöpfung hohe Wunder alle
Uns vor die Seele klar und kräftige male,

Es scheint unmöglich wohl, daß er es könne.
Haydn, du thatst es! Deinen edlen Weisen
Gelang es, Gott in seinem Werk zu preisen!

An Haydn.

Nach Aufführung seiner Cantate: die Erschaffung der Welt[1].

Wie strömt dein wogender Gesang
In unsere Herzen ein! — Wir sehen
Der Schöpfung mächt'gen Gang.
Den Hauch des Herrn auf dem Gewässer wehen,
Itzt durch ein blitzend Wort das erste Licht entstehen,
Und die Gestirne sich durch ihre Bahnen drehen:
Wie Baum und Pflanze wird: wie sich der Berg erhebt,
Und, froh des Lebens, sich die jungen Thiere regen:
Der Donner rollet uns entgegen:
Der Regen säuselt: jedes Wesen strebt
Ins Daseyn, und bestimmt, des Schöpfers Werk zu krönen,
Sehn wir das erste Paar, geführt von deinen Tönen.
O jedes Hochgefühl, das in den Herzen schlief,
Ist wach! Wer rufet nicht: wie schön ist diese Erde,
Und schöner, nun der Herr auch dich ins Daseyn rief,
Auf daß sein Werk vollendet werde!

[1] Allg. Mus. Ztg. 1801, S. 861.

Haydn's Jubelfeyer.

Aus: Gedichte von J. H. v. Collin. Wien 1812 gedruckt und im Verlage bei Anton Strauß.

Es war ein Tag, an dem Wiens Musenhalle,
Du herrliche, der froh ich Bildung danke,
Ertönte von der Schöpfung Feyerschalle,
Und ob ich gleich, ein Mann, nicht leichtlich wanke,
Befiel mich plötzlich doch ein starkes Bangen,
Denn mich durchfuhr mit Schauer der Gedanke:
„Wird Alter mich entnervend auch umfangen?"
Als sie den Meister hin zum Sitze trugen,
Den auf die Kraft zum Ziel einst hieß gelangen.
Doch, ob die Jahr' ihn grausam niederschlugen,
Noch sah man Geist ihm aus den Augen blitzen; —
So kam's, daß leichter wir den Anblick trugen.
Emporgerichtet, auf der Füße Spitzen
Stand jeder, in die Hände freudig schlagend,
Bis man den Alten sah im Kreise sitzen.
Doch er, des Jubels Brausen nicht ertragend,
Der Pauken Wirbel, der Trompeten Dröhnen,
Verhüllte sich die Augen, gleichsam sagend:
„Nicht kann ich solcher Ehren werth mich wähnen"!
Schnell wird die Menge tieferseufzend stille,
Gewährt ihm Zeit, des Orts sich zu gewöhnen.
O Frauen-Zartheit, holde Mitleids-Fülle!
Sie sah man nun des Greises Bein umwinden
Mit ihres Nackens ätherleichter Hülle,
Und Mäntel, köstliche, zum Schemel ründen,
Der weich und warm des Greises Füße bette,
Und Stärkungsdüfte für den Schwachen finden.
Wie drängte sich so jung, als alt, zur Wette,
So Fürst als Künstler an des Meisters Seite,
Als ob er Heil von seinem Blicke hätte.
Auch Salieri kam mit im Geleite;
Wohl ist der Greis ihm lange her gewogen,
Weil er sich seiner gar so herzlich freute.
Mich hat mein spähend Auge nicht betrogen,
Kein Ende nahm der Greis ihn liebzukosen,

Und als er nun leiten ging des Tonmeers Wogen.
Schon hörte man der Kräfte dumpfes Toſen,
Wie Elemente feindlich ſich verwirren,
Nach Formen ringend in dem Formenloſen.
Doch leiſe liſpelt aus des Chaos Irren
Ein ſanfter Geiſt empor, wie Hauch der Liebe,
Die wild verſchlungnen freundlich zu entwirren.
Und mählich ſchweigen die empörten Triebe
Und nur noch hört man auf den Waſſern ſchweben
Wie Frühlingsluft, dahin, den Hauch der Liebe.
„Licht werd' es“, ſcholl's! Licht werd's! Dem Rufe beben
Die dunklen Schatten, reißen, ſchwinden, fliehen! —
Ein Jubelruf: „Hoch ſoll der Meiſter leben!“
Da weint der Greis, und ſeine Wangen glühen;
Begeiſtert ſtreckt zum Himmel er die Hände:
„Nicht iſt es Frucht von menſchlichem Bemühen,
„Gott gab mir's ein, daß ich es recht vollende!“
Das ſagt der Blick, die Hand, des Kopfes ſinken.
Doch Frauenengel eilten ſtets behende,
— Ihm ſaß zur Rechten einer, zwey zur Linken —
Ihn aufzuheitern, freundlich, mit Geſpräche,
Sobald ihm Thränen in den Augen blinken,
Daß nicht das Herz ihm noch vor Wonne breche,
Daß nicht der Wehmuth Gluten ihn verzehren,
Daß Tod ſich nicht am Neuverjüngten räche. —
Nun hörten wir die Welt ſich neu gebähren.
Wild brauſt der Sturm, der Blitz entfährt den Lüften,
Und Donner ſoll uns Gottes Allmacht lehren.
Auf ihren Wink verſinkt in tiefen Grüften
Der Ozean, muß ſo dem Lande weichen,
Und Ströme rauſchen her aus Bergesklüften.
Gott läßt den Bach durch Thale rieſelnd ſchleichen,
Beblümtes Grün ſich über Matten breiten,
Der Cedern Pracht bis an die Wolken reichen.
Jetzt ſteigt herauf in unermeßnen Weiten
Die Sonn' im hellen Glanze goldner Strahlen,
Den Lauf der Jahre froh und ſtolz zu leiten.
Leis athmend ſchaut Gewölke magiſch mahlen

Die ſtille Nacht den Mond mit Silberſcheine; —
Und Sterne funkeln — Ha! wer zählt die Zahlen?
Der Engelchöre leuchtende Gemeine
Grüßt jeden Schöpfungstag mit Lobgeſange: —
Wer iſt ſo hart, daß er vor Luſt nicht weine?
Der Greis erliegt ſo vieler Wonnen Drange.
Drum zart beſorgt beſchließen klug die Frauen:
Genug hab er gehorcht dem Zauberklange.
O hätt' ich tauſend Augen nun zu ſchauen!
Seht, winkend will der Vater Küſſe ſpenden
Den Künſtlern, die er läßt in finſtern Auen,
Indeß er bald ſich wird zum Lichte wenden.
Doch dieſe, von des Tongerüſtes Höhen,
Sieht weinend man ihm Gegenküſſe ſenden:
Beethoven's Kraft denkt liebend zu vergehen,
So Haupt als Hand küßt glühend er dem Greiſe: —
Da wogte ſich mein Herz vor Luſt und Wehen.
So fühlten Tauſend auf die gleiche Weiſe,
Als ſie den Meiſter mit dem Sitze hoben,
Und weg ihn trugen aus der Freunde Kreiſe.
Laut hörte man des Lebewohles Toben,
Geklatſch' und Mitleidsruf zum Himel dringen.
Er aber wandte ſeinen Blick nach oben,
Und dachte ſo ſein volles Herz zu zwingen;
Doch aufgeregt will ſich der Sturm nicht regen,
Und reißt ihn fort. Umſonſt iſt all ſein Ringen.
Raſch ſieht man vorwärts ſich den Greis bewegen;
Und als er nun der Pforte nah gekomen: —
Aus ſtreckt er ſeine Hand zum Vaterſegen!
Und alles weint! — — Wohl wird er nie mehr komen!

Haydn-Bildniſſe.

Dieſer Verſuch einer Zuſammenſtellung aller exiſtierenden Haydn-Bildniſſe kann ebenſowenig wie andere bisher veröffentlichte den Anſpruch auf abſolute Vollſtändigkeit erheben; immerhin kommt er der Vollſtändigkeit ziemlich nahe, wobei auch verſucht wurde, die einzelnen Bildniſſe innerhalb ihrer Gruppe möglichſt nach ihrer Entſtehungszeit zu ordnen.[1]

Plaſtiſche Porträts

(Büſten, Statuetten, Wachsmedaillons).

Wachsmedaillon von Deſoie, verfertigt 1791 zu London (in Haydns Londoner Tagebuch erwähnt).

Gipsbüſte von Graſſi, Lebensgröße, antike Form, Haydn ohne Perücke, mit Inſchrift: Tu potes tigres comitesque sylvas ducere et currentes rivis morari. 1799 angefertigt. Im erſten Teſtament Haydns dem Grafen Harrach vermacht, ſoll ſich ſpäter im Beſitz der Geſellſchaft der Muſikfreunde in Wien befunden haben, derzeit verſchollen.

Büſte aus unglaſiertem Porzellan von Graſſi, etwa 40 cm hoch. Haydn in Perücke und gewöhnlicher Kleidung, auf der Rückſeite die Datierung: 1802. Auf einigen Exemplaren iſt der Sockel kobaltblau glaſiert, darauf die Inſchrift: Blandus auritas fidibus canoris ducere quercus (ſteht auch auf dem Stich von Mansfeld).

Büſte von Graſſi wie die obige in kleinem Maßſtab, etwa 15 cm hoch.

Büſte aus unglaſiertem Porzellan (nach Graſſi), 11 cm hoch, aus der Wiener Porzellanfabrik (mit weißem Bindenſchild).

Bleibüſte. Befand ſich in Haydns Nachlaß und nachher in der gräfl. Harrachſchen Bibliothek zu Rohrau.

Gipsbüſte. 15 Zoll hoch, von F. Prokop nach der obigen; in Wien bei Diabelli erhältlich geweſen.

---

[1] Vgl. hierzu die Zuſammenſtellung von Aloys Fuchs in Nr. 60 u. 61 (VI. Jahrg.) der Wiener Allgem. Muſikzeitung, weiter Emil Vogel im Jahrbuch Peters 1898 und Alfred Schmeritzh, Joſeph Haydn und ſeine Sendung. Anhang.

Gipsbüste. Lebensgröße nach der von Haydns Gesicht abgenommenen Gipsmaske mit Perücke, in antikem Gewande, samt Postament 2 Schuh.

Gipsbüste. Lebensgröße, nach der Natur modelliert, war im Besitz des Klaviermachers J. B. Streicher (vielleicht identisch mit einer der obigen).

Marmorbüste von Robatz, lebensgroß in antiker Form, Haydn ohne Perücke, auf der Rückseite die Inschrift: „von Au. Robatz vers. nach der Natur". Jetzt im Besitze der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Gipsabguß davon in der Walhalla zu Regensburg.

Wachsmedaillon von Irrwoch, verfertigt 1803.

Wachsmedaillon von L. Posch.

Wachsbüste von Franz Thaler, 12 Zoll hoch, Gewandung aus Stücken von Haydns eigener Kleidung, Perücke aus Haydns eigenen Haaren.
Stand in Haydns Zimmer unter einem Glassturz. Derzeit im Museum der Stadt Wien.

Ein Duplikat der obigen Wachsbüste, wahrscheinlich gleichfalls von Thaler, im Kunsthistorischen Museum zu Wien.

Wachsmedaillon von W. Döll.

Sandsteinbüste nach F. Prokop von Aug. Schmidt für das Denkmal in Rohrau angefertigt.

Gipsmedaillon auf blauem Grund, ehemals im Besitz von Jos. v. Eybler.

Büste von Blood, 1821.

Statuette in Bronze, 22 Zoll hoch, von Preleuthner und Fernkorn. 1842 verfertigt; davon Nachbildungen in einer eigenen Masse.

Büste von Preleuthner und Fernkorn, 7 Zoll hoch, aus derselben Masse.

Statuette in Gips von M. Widemann, bei Rieter-Biedermann in Leipzig.

Gipsmedaillon, $2^1/_2$ Zoll Durchmesser, von J. Eichler, Berlin.

Büste, $4^1/_2$ Leipziger Zoll hoch, in Biskuit-Porzellan. Leipzig, Klemm.

Büste in Lebensgröße, 18 Leipziger Zoll hoch, in fester Gips-Masse ausgeführt von H. Knauer. Leipzig, Klemm.

Büste in Elfenbeinmasse von Gebrüder Micheli, 9 Zoll hoch. Berlin, Grieben.

Wachsbüste von Strasser. Wien, 1830.

Büste in Elfenbeinmasse, 5 Zoll hoch. Berlin, Riese.

Statue von Pilz, Muſikvereinsgebäude.
Denkmal mit Haydns Standbild von Natter. Wien.
Marmorbüſte. Paris, Groſſe Oper.
Haydn-Mozart-Beethoven-Denkmal. Berlin, Tiergarten.
Standbild auf dem Sockel des Maria-Thereſien-Denkmals von Kaſpar Zumbuſch.

Medaillen und Plaketten mit dem Bildniſſe Haydns.

(Vgl. hierzu »Musica in nummis« von Karl Andorfer und Richard Epſtein, Wien 1907).

Medaille von R. Gatteaux, geprägt anläßlich der Erſtaufführung der „Schöpfung" in Paris 1801.
Medaille von Voigt auf Haydns Tod 1809.
Medaille (anonym) auf Haydns Tod mit ruſſiſcher Schrift, 1809.
Medaille von Gatteaux, Profil links, 1818.
Medaille von Stuckhart (nach Irrwoch) 1832.
Medaille von G. Steinböck, Bruſtbild rechts.
Medaille und einſeitige Prägeplakette von L. Lauer, Nürnberg.
Medaille von J. Schwerdtner, Bruſtbild rechts. 1893 auf den erſten Beſuch des Orcheſterklubs „Haydn" in Rohran.
Medaille von Marſchall, Wien 1909.
Elfenbein-Medaillon von Mauer, Wien 1909 (verkleinert als Feſtabzeichen bei der Haydn-Zentenarfeier 1909).
Andorfer und Epſtein »Musica in nummis« führen noch an 1 Gußplakette (anonym), 1 Gußplakette von Maihöfer, 1 galvanoplaſtiſche Plakette von Radnitzky.

Ölgemälde, Aquarelle, Paſtellbilder, Miniaturen, Bleiſtiftzeichnungen.

Ölgemälde von Joh. Baſilius Grundmann. Bruſtbild 52×36 cm. Haydn in der Fürſt Eſterhazyſchen Uniform (blauer Frack mit ſilbernen Schnüren und Knöpfen), etwa 1768 (im Schloſſe Eſterhazy).

Kleines Ölbild auf Holz von Lorenz (auch J. A.) Guttenbrunn. Hüftbild 24×18 cm. Haydn am Klavier in ſchwarzem Rock mit weißer Halsbinde, etwa 1770. (Seinerzeit im Beſitz von Prof. Dr. Karajan in Graz.)

Gouache-Medaillonbild von Joh. Ritterer (?). 7 cm Durchmeſſer. Bruſtbild links in blauem Rock mit weißer Halskrauſe. (Seinerzeit im Beſitz von Frau E. Volkmann in Leipzig) vgl. Vogel.

Ölgemälde von Christian Ludwig Seehas (geb. 1754, geſt. 1802). Bruſtbild 60×51 cm. Haydn in violettbraunem pelzverbrämtem Rock mit gelben Schnüren. (Seinerzeit im herzogl. Konzertſaale zu Ludwigsluſt, jetzt im Muſeum zu Schwerin.)

Miniaturbild (anonym), Aquarell auf Elfenbein, Bruſtbild. Mit einer Haarlocke. (Im Beſitze der Geſellſchaft d. Muſikfreunde in Wien.)

Ölgemälde von John Hoppner. Hüftſtück, ſitzend, Lebensgröße, dunkelroter Rock. Gemalt im Dezember 1791 in London. (Hängt im Schloſſe Hampton-Court.)

Ölgemälde von T. Hardy, gemalt im Januar 1792. (War 1791 in London in der Royal Academy ausgeſtellt.)

Bleiſtiftzeichnung, mit Farbe leicht übermalt, von Georg Dance. Bruſtbild Profil nach rechts. Entſtanden 20. März 1794. (In der Muſikbibliothek Peters in Leipzig.)

Ölgemälde von Martin Archer Shee aus dem Jahre 1795. (War 1885 im South-Kenſington Muſeum in der »Music and Inventions Exhibition« ausgeſtellt.)

Paſtellbild (Bruſtbild), unſigniert, urſprünglich dem Anton Graff, jetzt dem Daniel Caffé zugeſchrieben. Angeblich 1795 in Dresden auf Haydns Rückreiſe von London entſtanden. (In der Muſikbibliothek Peters.)

Paſtellbild (anonym) — Folio. (Im fürſtl. Schloß zu Eſterhaz.)

Ölgemälde von Iſidor Neugaß. Kniеſtück, 210×175 cm, Haydn ſitzt in ſchwarzem Rock auf einem Armſeſſel, die linke Hand hält eine Notenrolle, darauf die Arie „Nun ſchwanden" (A-dur), gemalt 1805. (Befindet ſich in Eiſenſtadt im fürſtl. Schloß.)

Gouachebild (anonym), oval, gleicht ganz dem Stich von Neidl, der nach Zitterers Bild angefertigt wurde, vielleicht alſo das eigentliche Original von Zitterer. Haydn vor dem Klavier ſitzend in dunklem Rock, auf dem Pult ein Notenblatt, darauf das Andante der Paukenſchlag-Sinfonie, das Bild daher nach 1792 entſtanden. (Im Beſitz von Prof. Dr. Joſef Hupka in Wien.) Vervielfältigung herausgeg. von der Geſellſch. f. vervielf. Kunſt in Wien.

Balthaſar Wigand, Darſtellung der Schöpfungsaufführung am 27. März 1808. Aquarell auf einem Schatullendeckel. Im Muſeum der Stadt Wien. Reproduktion erſchienen 1909 bei Gerlach & Wiedling, Wien.)

Miniaturbild (anonym) auf Elfenbein, Bruſtbild, Anfang des 19. Jahrhdts., abgebildet in „Bildnisminiatur", herausg. von Grünſtein.

Paſtellbild (anonym). (Stift Heiligenkreuz bei Baden, Nieder-Öſterreich.)

Silhouette (gemalt), aufgeklebt auf einem Exemplar von Haydns »Tre Sonate per cembalo, violino e basso op. 40«. (Im Besitz der Gesellschaft d. Musikfreunde in Wien.)

Ölgemälde, Brustbild aus dem Ende des 18. oder Anfange des 19. Jahrhunderts, Haydn in jüngeren Jahren darstellend. (Im Besitz des Tonkünstler-Witwen- und Waisen-Vereines „Haydn" in Wien.)

Bleistiftzeichnung von Franz Eybl nach Irrwochs Medaillon (Vorlage für die Lithographie). (Im Besitz des Verfassers.)

Verschollen:

Ein Ölgemälde von A. M. Ott, ein Ölgemälde von Lampi, ein Ölgemälde von Roesler, ein Ölgemälde von Wingfield. (Kopie in der Royal Society of Musicians, London.)

„Im Sängerknabenkonvikt zu St. Stephan hing lange Zeit ein ausgezeichnetes Porträt von Haydn, welches sich Domkapellmeister Preindl mit nach Hause nahm, da, wie er sagte, ‚die Sängerknaben mit Brotkügelchen darnach würfen'." (Aus einem Brief von Dr. Lorenz an Pohl.)

Anton Stoll, Schuldirektor und Regens chori in Baden, Freund Haydns, gest. 30. Mai 1805, besaß ein Originalporträt Haydns, welches er testamentarisch seiner Frau vermachte (war wahrscheinlich eines der oben verzeichneten).

Stiche, Radierungen, Lithographien usw.

Inv. et sc. Joh. E. Mansfeld, Brustbild rechts, Oktav, 15,5×10,5 cm, umgeben von Musikinstrumenten und musikalischen Attributen, darunter der Horazische Spruch: Blandus auritas fidibus canoris ducere quercus. Wien, Artaria, 1781, zweiter Druck 1783.

Nach Mansfeld gest. von James Newton, London, J. Sewell, 1784.

Stich von J. Newton, nach Mansfeld im Oktoberheft des 3. Jahrg. (1784) von »European Magazine and London Review«.

Nach Mansfeld gest. von Joh. Georg Klinger 1786 (Journal von und in Deutschland).

Nach Mansfeld gest. von Akrel (Schweden), Brustbild links.

Nach Mansfeld und Akrel engl. Stich (anonym). Brustbild links mit der Unterschrift »Haydn. The Celebrated Musician«.

Nach Mansfeld inc. Batta Brustbild rechts, Punktiermanier.

A. M. Ott p. F. Bartolozzi sc., Brustbild nach rechts, Haydn am Schreibtisch. Kl.-Fol. London, Humphrey, 4. April 1791.

Gem. und geſt. von T. Hardy Bruſtbild rechts, ſitzend mit einem Notenheft in der Hand, Fol. London, J. Bland, 1792.

Nach L. Guttenbrunn geſt. von Luigi Schiavonetti. Kniestück. London, 1792.

T. F. Rigaud p. M. Benedetti sc. Haydn und Mozart, London.

Vincenz Georg Kininger del. (1784) J. F. Bolt sc. Bruſtbild links. Berlin, 1799.

V. G. Kininger del. (1799) C. Pfeiffer sc. Bruſtbild rechts, Oval 11×8,5 cm, Leipzig, Breitkopf 1800 als Titelbild zu den »Oeuvres Completes«.

Dasſelbe nach links.

Nach Graſſi geſt. von G. Endner, Medaillon Kl.-Quart. Leipzig, 1799.

Nach V. G. Kininger geſt. von Heinrich Schmidt. Leipzig, 1800.

Nach Zitterer geſt. von Joh. Joſeph Neidl. Bruſtbild links, Oval 15,6×11 cm. Wien, Artaria, 1800.

Stich nach Mansfeld (anonym). Bruſtbild links mit Unterſchrift: Josephus Haydn, darunter Vignette mit muſik. Emblemen.

Medaillonbild (anonym) auf dem Titelblatt der Quartette Op. 75 und 76, Büſte ohne Perücke, links. Wien, Artaria. Auch als ſelbſtändiges Blatt erſchienen.

Geſt. von Aug. Schall nach Mansfeld im „Muſeum berühmter Tonkünſtler“ von Siebigke, Breslau, 1801.

„Apollini“. Tableau: Oben Lyra mit abwärtsgehenden Strahlen; darauf Medaillonporträts von Haydn, Mozart, Rhode, Viotti, Cramer, Pinto, Salomon, Ranzzini, Cimador, Mulmandel, Clementi, Janiewitz, Shimmer, Duſſeck, Steibelt, Mara, Parke, Banti, Krumpholtz, Henſelt, Viganoni, Cervetto, Dragonetti, Lindley. The Likenesses from Miniature Cameos by H. de Janory. Published 18th Jan'y 1801. I. Landseer sculp. J. S. de Loutherbourg del.

Gem. von C. Roesler, geſt. von Ph. Triere, Medaillonbild 20×12 cm, im 1. Band der Pariſer Quartettausgabe, Paris, Pleyel.

Nach Roesler geſt. von Blaſchke, Bruſtbild rechts, Oktav, in Schmaldopler hiſt. Taſchenbuch, 1802.

Dessinée et gravé par Alexandre Chaponnier (nach Hardy) Bruſtbild rechts mit Lorbeerzweig. Darunter: »Il marche sans égal, sa Lyre a su tout peindre N'imitez pas, créez, vous qui voulez l'atteindre«. Paris. 1802.

P. U. Guérin del. B. Darcis sc. Bruſtbild rechts, Fol. Paris, Pleyel (in der Geſ.-Ausgabe der Werke Haydns).

Dess. an Physionotrace, Queneday sc. Fol. Paris. Aquatinta.

Nach A. Chaponnier gest. von Laurens, Berlin, 1803 (enthalten in der Neuen allg. deutschen Bibl., Band 85). Darunter »Dictus et Amphion Saxa movere sono Testudinis et prece blanda ducere quo vellet.«

Nach Kininger gest. von Scheffner. Oktav. Im 7. Jahrgang der Leipziger Allg. Mus. Zeitung, 1805.

Nach Irrwochs Medaillon gest. von Blasius Höfel, wie eine Plakette. Brustbild, Oval, 21×14 cm, in Österreichs Ehrenspiegel.

Gest. von Seb. Langer, Brustbild links, 16×11 cm.

Nach Hoppner gest. von Facius, 1807.

Büste, gestochen von Weiß, Oval, 24×19 cm, Wien, Artaria, 1808, zur Ges.-Ausg. d. Streichquart.

Nach George Dance gest. von W. Daniell, Fol. London 1809.

Gest. von Richomme. Folio, Paris, Pleyel (in der Ges.-Ausgabe).

Stich (anonym), Brustbild nach links, Platte Klein-Oktav, Querformat, Name „J. Haydn" links an der Seite.

Gest. von L. Benoist, Brustbild rechts, Oval. Fol. (nach Hardy). Paris, Janet & Cotelle, 1810.

Nach Irrwochs Medaillon gest. von David Weiß, Brustbild rechts, Oval. Wien, Kunst- und Industrie-Kontor. Auch als Titelkupfer zu Dies' „Biogr. Nachrichten" 1810.

Nach Grassi, gez. von Schorr v. Carolsfeld, gest. von A. Schwerdgeburth 1810, Brustbild rechts mit Faksimile: Joseph Haydn, den 16. Januar 1806 im 74. Jahr meines Alters.

Allegorie mit Medaillonbild (anonym). Titelblatt der Oeuvres posthumes, Wien, Artaria.

Lithographie von A. D. Faray, Brustbild links, 27×18 cm, Paris.

Silhouette (anonym), gestochen, Kl. Oktav, Brustbild links.

Nach Roesler gest. von L. Sichling, Kl.-Fol., 29×22 cm.

Stich, Brustbild rechts, anonym (bez. „Der Kunstverlag"). Offenbach, Joh. André.

Gestochen von Page (nach Mansfeld), vgl. Emil Vogel.

Gestochen von H. Ablard (nach Mansfeld), vgl. Emil Vogel.

Gestochen von F. Müller. Brustbild halbrechts, Quartformat, 25×23 cm.

Gest. von Neubauer, Kl.-Fol.

Lithographie von H. E. v. Winter. Brustbild, 24×19 cm.

Stich von H. E. Wandler, 1815.

Lithographie W. Arndt p. P. Rohrbach, Lith., Leipzig.

Lithographie von C. Mayer, Kl.-Fol. Offenbach, André.

Stich (anonym) nach der Büste von Graffi, 29×32 cm. Paris, Feuillet-Dumas.

Gest. von F. W. Bollinger, Brustbild rechts. Zwickau.

Ch. Vogt del., Formentin lith. Brustbild rechts, 33×35 cm. Paris.

Lithographie von Ch. Vogt, ohne Ortsangabe.

Büste, gest. von T. Blood. Fol. 1821.

Stich nach David Weiß, Titelbild zu Carpani, »Le Haydine«. 2. Aufl. 1823.

Lithographie von Kunicke (ohne Perücke), Fol. Wien 1824 (1820?).

Stich (anonym), Brustbild links. Meyer, Konv.-Lex.

Lithographie (nach Kininger) von Gruson. Quartformat, Breslau.

Büste, gest. von C. Pfeiffer. Fol.

Gest. von Rahn. Zürich, Musikgesellschaft, 1830.

Lithographie (nach Guttenbrunn) von R. Hoffmann, Haydn am Klavier, 44×31 cm. Wien, Paterno.

Lithographie von J. Kriehuber, zusammen mit Mozart und Beethoven. Querformat. Wien, 1831.

Gez. Hammerton, gest. von J. Thomson. London, Kensington Mus.

Gest. (nach Kininger) von Mayer. Brustbild rechts, Oval, 13×10 cm. Schäfer, Dresden.

Gest. von Mayer. Brustbild rechts, Oval, 30×20 cm. Schäfer, Dresden.

Lith. (nach Bartolozzi) von A. Lemoine. Brustbild rechts, Oval, 39×30 cm. Paris, Menestrel. Auch als Titelbild zu Mereaux, »Les Clavecinistes de 1637 à 1790«, 1867.

Büste lith. von Eybl nach Irrwoch (mit Faksimile von Haydns Unterschrift), Fol. Wien, Diabelli, 1829.

Gez. von Marceau, gest. von Torchiano. Ganze Figur, sitzend am Klavier.

Lith. (anonym), Quartformat. Breslau, Förster.

Gest. von H. Bernarth. Brustbild links. Aachen (?)

Lith. von Liepmann, Quart. Berlin, Sachse.

Lith. von W. Ulbrich, 25×10 cm.

Lith. (nach Kriehuber) zus. mit Mozart und Beethoven gez. von R. Schein, gest. von Mehl. Wien, 1843.

Gem. von C. Jäger, geſt. von Fd. Andorff, Bruſtbild links. München, Fr. Bruckmann.

Geſt. von R. Krauskopf (nach dem Miniaturbild im Beſitz der Geſellſchaft der Muſikfreunde in Wien). 10×37 cm, Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Lithographie (nach Irrwoch) von Waldow. Berlin, Schleſinger.

Stich nach Roesler von Hillemacher.

Geſt. von A. Weger. Bruſtbild, rechts. 25×17 cm. Berlin, Guttentag.

Lithographie (nach Guerin) von Bohlau.

Lithographie von Radmannsdorf nach Irrwoch (nicht von Fahrenbacher, wie bei Vogel u. Schnerich angegeben), auf dem Erinnerungsblatt d. Geſellſchaft d. Muſikfr. in Wien. 1837.

Tableau von 9 Komponiſten, darunter Haydn. Berlin, Kuhn.

Lithographie von J. La Ruelle, Bruſtbild links, 47×35 cm. Aachen, Beurath (?).

Geſt. von C. Mayer, Stahlſtich, Bruſtbild rechts, 23×15 cm. Frankfurt, Löhr.

Lichtdruck nach der Sepiazeichnung von F. Woska. Wien, Löwy.

Ed. Hamman del. 1858. Biſſon, Fr. phot. ganze Figur, ſtehend mit Degen. Fol.

Canon, Hans, Kopf links. Kohlezeichnung. Lithographiſche Reproduktion. Illuſtr. Wiener Extrablatt.

Hamman p. Allais sc. (Haydn auf der Überfahrt nach England). Paris, Balla.

Michalek, L., Bruſtbild rechts, Groß-Folio. Wien 1893.

Heliogravure (Kopf aus dem Bild von Hoppner). Berlin, Photogr. Geſellſchaft.

Verſchollen

Stich, verlegt bei Gayl u. Heydler in Frankfurt a. M.

Regiſter.

Abel, C. F., Gambenvirtuoſe I 281; II 256.
„Abendlied zu Gott" III 338.
„Aber in den Reich des Schmerzes . ." III 323.
Abingdon, Earl of III 339.
Abrams, Schweſtern III 50. 78.
Abreiſe Haydns von England III 58.
„Abſchiedsgeſang an Wiens Bürger" III 112.
Abukir, Nelſons Sieg bei III 133. 163. 351.
Academy of ancient music III 7. 16.
Adam I 348.
Adam, Joſ., Violiniſt I 47.
Adamberger, Valentin II 122. 129. 136. 162. 242.
„Adam hatte ſieben Söhne" III 329.
„Adelige Liebhaberkonzerte" III 256 f.
Adermann, Prinzipal einer Schauſpielertruppe in Deutſchland II 11.
Adler, Guido, Handbuch III 347. 367.
Affligio, Giuſeppe I 85. 146; II 118.
Agrell, Joh. I 281. 329. 348; II 256.
Aich, Arndt von III 320.
Aigner, M., Kupferſtecher III 283.
Akademie, königl. ſchwed. muſikal. III 133. 224. 182.
— Thereſianiſche III 116. 129.
Alber, Joh., Violiniſt I 47.
Albert von Sachſen-Teſchen, Herzog, ungar. Generalſtatthalter, und ſeine Gemahlin, Erzherzogin Marie Chriſtine in Preßburg II 52. 53. 54. 60. 62. 78.
Albertarelli, Sänger II 124.
Albrechtsberger, Violoncelliſt I 184.
— Joh. Georg II 134; III 68. 133. 202. 237. 248. 274.
Alginger III 155. 291.
Aleſſandri, Felice II 124.
Alexandra, Erzherzogin III 156.
„Alfred oder der patriotiſche König" III 103. 340.
„Allgemeine Muſikaliſche Zeitung" erſchienen bei Breitkopf & Härtel, Leipzig III 52. 104. 135 ff. 141 ff. 146 f. 148. 153. 168. 171. 188. 195. 197. 199 f. 203. 215. 226. 247. 256 f. 278 f. 282. 295. 329. 352. 357. 363. 397.
„Allgemeine Wiener Muſ. Ztg." III 115. 238. 282 f. 318.
„Almanach fürs Theater" III 261 f.
Altamonte, Altiſtin II 163.
Altes Frankfurter Intelligenzblatt III 61.
Althann, Graf Erzbiſchof I 76.
d'Ambreville-Perroni, Anna I 57. 82.
Amici, Giuſeppe II 16. 241.
Anakreon III 337.
Anacreontic Society III 8. 16.
Ancient music concert III 16. 17.
André I 282.
— II 360; III 69. 189 f. 214. 314.
Anfoſſi, Pasquale II 77. 119. 124. 125.
Angiolini Ballettmeiſter I 86; II 18.
Appiani, Associé Étranger d. „Institut de France" III 194.
Apponyi, Anton, Graf II 160. 161. 208; III 103. 309—313.
Aradini, Sängerin III 88.
Arnold, Sänger II 122. 129.
Arnold Dr. Samuel, Komp., Dir. III 7. 9. 12. 16. 79. 93. 330.
Artaria & Co. I 110. 112. 282; II 154 Anm. 4. 169 f. 172 f. 180 Anm. 5. 181 f. 187 f. 189 f. 190. 198. 205. 216. 221. 223. 228. 235. 236. 249.

360; III 43. 53. 69. 72. 103. 135. 147. 150. 165f. 181. 189. 215. 245f. 249. 250. 257. 309. 316.
Arkaria-Botstiber III 147. 250.
Arzt, Edmund, Maria von, Graf II 186.
Ascot-Heath, Haydns Ausflug nach A. H. III 58.
Ash, Flöte III 45.
Asher, Mr. III 80.
Aspelmayer, Franz I 329; II 130. 135. 185. 256. 289.
Aston, Lord III 83.
Atterburg, Mr. III 93.
Auenbrugger, Franziska Marianne, u. Leopold II 172f.
Auernhammer, Josepha, Klavierspielerin II 135. 144. 148. 163; III 95.
Auersperg, Adam, Fürst und Fürstin II 116. 158. 161. 162. 163. 193. 215.
„Auf dem Ballplatz sitzt ein Preuße" III 324.
Augartenveranstaltungen II 148. 149. 192; III 63. 148. 251.
Augusti, Joh. Georg II 171.
d'Auvaux II 290.
d'Auvergne, Antoine I 281.
Auvray III 184.
Avingdon (auch Abingdon) Lord III 4. 6. 83f. 92.

Babnigg, Matthäus, Musiklehrer II 97.
Bach, Freiherr von, Ministerpräsident III 325.
— Carl, Philipp Emanuel I 133ff. 136f. 280. 344. II 136. 256. 309. 360. III 94. 301. 337.
— F. W. I 344.
— Johann Christian II 135. 256. 290. 308.
— J. Seb. I 344; III 3. 315. 340. 355.
Bader, Felix, Buchführer I 110.
— P. G., fürstl. Bibliothekar II 8.
Badini III 341f.
Baglioni, Constanze vereh. Poggi II 119. 121.
Bähr, Joseph, Klarinettist s. Beer.
Bailleaux, franz. Musikalienhdlr. I 282.
Baillot, Pierre, Violinvirtuose III 239.
Ballet, Tänzer und Tänzerinnen am Hofth. II 130.
Ballhäuser I 83, 84 Anm. 8.
Bank of England, Besichtigung III 79.
Banti, Brigida, geb. Giorgi, ital. Opernsängerin II 126. 137f; III 9. 87. 92. 335.
Baptiste, Ludw. Alb. Friedr., Tanzkomp. I 102 u. Anm. 40.
Barré, Komponist III 169.
Bartenstein, Anton, Freih. v., Violinist II 160.
Barth, Jos., Prof. II 187.
Barthelemon, Mr. H. III 31. 50. 330. 356.
Bartolozzi, Kupferstecher, und seine Familie III 55. 75. 140. 309. 316.
Baryton, das (Viola di Bardona) I 248. 249f. 254ff; II 75. 304ff.
Bath, Badestadt in Somerset bei Bristol III 80ff. 87. 233.
„Bath Herald and Register" III 82.
Bathiany, Graf, Erzbischof von Colossa I 232.
Batthyanyi, Jos., Fürst II 18. 53. 54. 159. 161.
Bauer, Georg, Buchhändler I 110.
Bäuerlesche Theaterzeitung III 256.
Baumberg, Gabriela von III 99. 146. 395.
Baumgartner II 121.
Bay, Mr., englischer Verleger III 139f. 147.
Beecke, Ignaz von II 256. 360.
Beer, Joseph, Klarinettist II 147; III 125.
Beethoven, Ludwig van I 276; II 110. 158. 221. 248; III 3. 23. 60f. 67f. 68f. 71. 73f. 96. 101. 104. 109. 112f. 118. 123. 125. 128. 134. 155. 159. 161f. 170f. 180. 209. 211ff. 239. 253f. 257. 273. 277. 295. 302. 306. 310f. 319. 322. 330. 332. 347ff. 364. 369. 372. 400.
Beheim, Kupferstecher I 111.

du Beine de Malchamp, Baron, II 151.
Bellamy, Sänger III 25. 46.
Belvedere, ehemal. Palais des Prinzen Eugen von Savoyen II 78. 187.
Benda, Christian, Sohn von Georg II 122.
— Franz II 256.
— Friedr. Ludwig, Sohn von Georg B., und seine Frau Felicitas Agnesia geb. Riep II 132. 139f. u. Anm. 10.
— Georg I 139. 281. 344. 348; II 256. 360.
Benedict, Sänger II 374.
Benucci, Sänger II 123. 163.
Benvenuti, Barbara II 16.
Berault, Mme. I 282.
Berliner Musik. Zeitung III 143. 213. 235. 238. 304.
Berliner Singakademie III 338.
Berliner Staatsbibliothek III 111. 149. 309. 317. 319. 340f. 348.
Berlioz, Hector III 57.
Bernadotte, französischer Gesandter III 125.
Bernardi, Augustin, Universitäts-Buchhdlr. I 110.
Bernardon, Klarinettist und Waldh. I 192.
Bernasconi, Andrea, ital. Komponist I 90. 281.
— seine Tochter Antonie, Sängerin II 119. 122. 162. 184.
Berner, Felix, Theater-Prinzipal I 160 u. Anm. 61; II 12. 65. 115.
Berti, Marc. Ant., Hofs., Baryton-sp. I 251.
Bertie, Lady Charlotte III 54. 326.
Berioja, Vallent., Cellist II 15.
Bertoni, Ferdinando Giuseppe II 134.
Bertuch, Carl, Landrat III 242. 370.
Besozzi, Alessandro, Oboist I 115.
— Flötist I 82.
Bianchi, Benedette, Sänger II 16. 80. 87. 99. 167.
— Francesco II 125; III 86. 87.
„Bibliothek, Neue allg. deutsche" III 335.
Bichler II 121.
Bichnell, J. III 103.
Biedermannscher Gasthof am Graben III 163.
Bienfait, Pantomimenmeister II 9. 121. 126.
Bierey, Gottlob Benedikt, Komponist III 254.
Bigot III 239.
Bildnisse Haydns III 140. 147. 152ff. 169. 221. 227. 251. 258f. 283. 310., siehe auch Anhang: Haydn-Bildnisse.
Billington, Elisabeth, Sängerin III 6. 9. 16. 40. 44.
Binder, Christlieb Siegmund I 348.
Bing, Buchhdlr. I 29. 61. 110. 131.
Biographien Salzburger Künstler III 188.
Birk (Pirkh), Wenzel, Hoforganist und Klavierlehrer I 80. 348; II 111. 308.
Blair, Mrs. III 18.
Blake, Sir Patrick III 40.
Bland, Musikalienhdlr. II 33. 234. 235. 246 Anm. 13. III 14. 69.
Blaschek, Jos., Violin. II 372.
„Blätter, Linz, Katholische" III 115.
„Blätter, Mainz, Rheinische" III 115.
„Blätter, Vaterländische" III 256.
Blumauer, Freimaurer III 291.
„Blumenlese, Schlesische" III 190. 210.
Boccherini, Giov. Gastone, Librettist II 68.
— Luigi II 180. 256. 289.
Boeck, Anton und Ignaz, Waldhornisten II 143.
Böheim, F. W. III 323.
Böhm, Prinzipal einer Schauspielertruppe II 121.
— Dr., Haydns Hausarzt III 276. 282. 386.
Bologna, Luigi II 126 Anm. 23.
— Matilde u. Maria, Sängerinnen II 20. 126 Anm. 23. 194. 200.
Bolla, Mad. Maria III 96. 101.
Bombartini, Giuseppe III 318.
Bombet III 256.
„Bonaparte oder die Wanderer in Ägypten" III 327.

Bondra, Sänger III 222.
Bondy III 216.
Bonn, Aufenthalt daſelbſt III 13.
Bonno, Giuſeppe, kaiſ. Hofkapellmeiſter in Wien I 52. 56. 115. 116. 172. 175; II 84. 133. 134. 256; III 109.
Borghi, Luigi, Violiniſt I 85; II 120.
— Gaetano, Tenor I 57. 64.
Borroſini, Francesco, und Sellier, Joſeph, Pächter des Stadtth. I 93.
Boſſewinß, Georg, Haydns Hausnachbar in Wien, III 72.
Boßler, Heinrich Philipp III 72; III 69.
Bote & Bock I 282.
Botſchafter, „Der heimliche B.", handſchriftlich erſchienenes Blatt III 64.
Bottſiber III 137.
Bouterwek III 328.
Braghetti, Proſpero, Sänger II 16. 194. 200.
Brahms, Johannes III 72. 309. 319.
Braſſy, Bankier III 29f.
Braun, Baron und Baronin II 160; III 72. 108. 131. 146. 207. 209. 243.
— Karl, Oboiſt I 214.
— Violiniſt, Burgth. I 85.
— von Braunthal III 276.
Brauet, Jaques, Präſidierender Kommiſſär d. Geſellſch. d. Verdienſte, Amſterdam, III 182.
Breitkopf, Bernhard Theodor, Magiſter II 360.
— Chriſtoph Gottlob III 321.
— Joh. Gottlob Immanuel I 281. 282. 344; III 172. 364.
— & Härtel I 282; III 64. 69. 90. 104. 135ff. 139. 148. 150. 153f. 165. 172. 175. 179f. 189ff. 197. 199. 207. 210ff. 214f. 219. 222f. 233. 236. 240. 246f. 250. 254. 303. 305. 307. 310. 316. 333. 335ff. 341f. 344f. 349f. 352. 354. 365.
Bremner, Robert, Verleger I 334.
Brenner, Sänger II 122.
Brennig, Conrad, Komponiſt in Mainz II 171.
Brewis III 216.
Brida, Sänger III 87.
Bridgetower, George, Geiger II 229; III 8.
Bridi, Giuſ. Ant., ital. Kaufmann II 162. 202.
Brioſchi I 311.
Britiſh Muſeum III 339.
Broadwood, John, Klavierfabrikant III 14. 30.
Brockes III 303.
Brockmann und Frau, Schauſpieler II 122.
Brooke, Textdichter III 90.
Brown, Miß, Pianiſtin III 81.
— Graf III 336.
Bruckner, Anton III 291.
Brühl, Graf von I 175; II 151.
Brunet, Kupferſtecher I 111.
Buchberg, Pip. III 70.
Buchholz, Familie I 122f.
„Buckel Shubi & Johannes Broadwood" III 275.
Buckingham-House III 39.
Budapeſt III 156f.
Buijn, A., Sekretär der Geſellſchaft der Verdienſte, Amſterdam III 182.
Bulant, Antoine II 256.
Buquoy, Graf II 162.
Burg, Hermann III 221.
Bürger, Gottfried III 337. 368.
Bürgermedaille, zwölffache („Salvatormedaille") III 216ff. 267.
Bürgerſpital, St. Marxer III 192. 209. 216f. 221—225.
Burgerth III 185.
Burgſteiner, Joſ., Violiniſt I 261.
Burgtheater (Nationaltheater) I 83f. II 77. 117ff. 134. 375ff. III 116. 120. 123f. 135. 141. 143. 155. 159f. 164. 167. 174f. 192. 209. 245. 250. 252. 261. 274. 277. 305.
Burney, Charles, Dr. I 175. 213; II 151; III 15. 25ff. 31f. 82. 152.
Burns, Robert III 331.
Burtchart, Mr. III 24.
Buſſani, Mme. II 123. 124. 242.
— Baſſiſt II 120. 123. 124. 242.
Beaubourg, fr. Singſpiel- und Komödienunternehmer II 126.

Cäcilien-Congregation I 54; II 133.
Caleagni, Sign., Sänger III 45f. 49.
Calzabara, Antonio I 50f.
Calzabarini, Luiſa, Sängerin III 125.
Calzberoni, Sebaſtian, Prinzipal einer ital. Truppe I 93.
Calcott, John III 93.
Calveſi, Sänger II 123. 242. 245.
— Sängerin II 124.
Cambini, Giovanni Giuſeppe II 256. 290.
Cambridge, Herzog Adolf Friedrich von III 283.
Camerloher, Don Placido de I 281. 329. 344.
Cammermayer (Cammermeyer) Joſeph und Franz, Kontrabaſſiſten I 47. 85. 101. II 120.
De Camp, Ballettmſtr. II 131.
Campbell, Lady III 333.
Campi, Madame, Sängerin III 278.
Campo-Formio, Friede von III 118. 129.
Cannabich, Chriſtian II 256. 290; III 12.
Canova, Antonio, Bildhauer III 107. 194.
Cappi, Johann III 248.
Capuzzi, Giuſeppe Antonio II 290.
Caratteli, Komiker II 120.
Caribaldi, Tenor II 120.
Carlton-House III 89.
Caroline Amalia Eliſabeth von Braunſchweig III 89.
Carpani, Giuſeppe II 217; III 176. 256ff. 318. 396.
Carter III 330.
Caſanova III 146.
Caſentini III 174.
Caſſatti, Pietro, Sopr. I 57.
Caſtelli, Ignaz Franz III 180. 323f.
Caſti, Abbate, Dichter II 151.
Catalani, Angelica, Sängerin III 22.
Catches III 336.
Caulfield, Verleger III 75.
Cavalieri, Katharina II 120. 121. 122. 123. 124. 128. 136. 201. 245.
Cellini, Gertruda, Altiſtin II 16. 46.
Champée, Violiniſt I 85. 86.
Chancellor, Lord III 37.
Chellery I 348.
Cherubini, Luigi II 176; III 235. 243f. 245. 269. 307.
Chevardière, Boullède de la, Muſikverleger I 282. 333.
Choral-Fund III 8.
Chorus, Karl, Oboiſt II 373.
Chotek, Madame III 130.
Chriſtian, Leop. Ferd., Poſauniſt I 47.
Chronik von Wien I 54. 55. 80. 81f. 82. 83. 84f. 86. 87f. 89f. 91ff. 101. 102ff. 104. 106f. 108. 109ff. 113ff. 157; II 109f. 110f. 112. 113. 114. 115. 116. 117f. 118. 119. 120. 121. 122. 123f. 126. 128. 129. 130f. 131. 132. 133. 134f. 136ff. 148f. 149. 150f. 152f. 153. 154ff. 157. 158ff. 159.
„Chur-Trier'ſches Geſangbuch 1787" III 321.
Cimador, Mr. III 80.
Cimarosa, Domenico II 124; III 171.
Cinti, kurfürſtl. Kammerſänger und Organiſt III 363.
Clagget, Charles, Inſtrumentenbauer III 55.
Clare's Psalmody III 323.
Clary, T., Fürſtin II 163. 164.
Claudius, Matthias II 360.
Clemens, Wenzel, Kurfürſt von Trier, und deſſen Schweſter Marie Kunigunde Dorothea, Herzogin von Sachſen II 78.
Clement, Franz Joſ., Violinvirtuoſe II 141f. 198. 216; III 8. 22. 25. 235. 258.
Clementi, Muzio II 141. 185. 369. III 45. 86. 87. 93. 139. 233. 257. 266.
Clermont, Lord III 6.
Clodius, Chriſtian Auguſt Heinrich III 354.
Cobenzl, Graf, öſterr. Geſandter in Paris III 184.
Collalto, Gräfin II 163.
Collin, H. J. III 258. 267. 396ff.
Colloredo, Graf, Kabinettsminiſter III 184.
Colombati, Sängerin II 124.

Colombazzo, Pittorino, Oboiſt II 15. 129. 135. 143.
Coltellini, Sänger II 123.
Comettant, Oſcar III 240.
Concertante für 4 Soloinſtrumente III 308.
„Concerts de la Loge Olympique" III 205. 235.
„Concerts de la rue de Clery" III 205. 235.
„Concerts des amateurs" III 215f.
„Concerts spirituels" in Paris II 175.
„ — des amateurs", ſp. unter d. Titel „Concert de la Loge Olympique" II 175.
— in Wien III 321.
„Concerts of ancient music" III 7.
Concialini, Sgr., Sopranift II 139.
Conservatoire de Musique, Paris (ſ. auch: Medaille, Pariſer goldene), Diplom III 243f.
Conti III 170.
Covent Garden-Theatre III 46. 83. 88. 92. 344.
Cooke, Dr. III 93.
Copernicus III 393.
Corelli, Arcangelo III 391.
Corporation of the Sons of Clergy III 8.
Correr, Pietro, venezianiſcher Botſchafter in Wien I 171f.
Corri, Miß, Sängerin III 45f. 49.
— & Duſſek, Verleger III 53f.
„Cosmorama teatrale" III 318.
Couperin, François I 137.
„Cours complet d'Harmonie" III 361.
Cowes, Ausflug nach III 83.
Cowvicadow, Profeſſor III 103.
Cramer, Carl Friedrich II 196.
— Franz III 9.
— Joh. Bapt., Violiniſt III 9. 152.
— Wilhelm, Violinſpieler II 178; III 7. 9. 16f. 25. 44. 78. 85f.
Crescentini, Marcheſe III 146. 171.
Crivazzi, N., Sänger II 374.
Cruce II 131. 184.
Cruccioli, Sänger II 124.
Cſáky, Graf, Erzbiſchof von Colocza I 76; II 12. 53.
Cſekonics III 185. 241.
Czartoriski, Fürſt III 134.
Czernin, Gräfin und Graf II 163. 164.
Czerwenka, Oboiſt II 15. 159.

Dalainval, Prinzipal II 126.
Dalkeith, Gräfin von III 333.
Dalowal (de la Valle), Mad., Harf. III 45f.
Dannefe, Joh. Thomas, Prinzipal einer wälſchen Truppe I 92.
— Ferd., Dir. einer ital. Geſ. I 93.
Danz III 140.
Danzi, Franziska vereh. Le Brun II 143. III 196.
Dauer, Baſſiſt II 129.
David, Tenor III 17f. 20f. 25. 91.
Defroine, Schauſpielerin II 122.
Delahanzais, Dem. III 399f.
Delicatti, Margherita, Sopr. II 16.
Deller, Florian II 256.
Delphin, Margarethe, Tänzerin II 51f. 52 Anm. 11.
Demachi, Joſ. II 256.
Denis, Michael, öſterr. Dichter II 181. 207; III 98.
— Freimaurer III 291.
„Denkmäler der Tonkunſt" III 140.
Denon, Präſident III 388.
„Der alte und der neue Glaube" III 369.
„Der getreue Muſic-Meiſter" III 321.
„Der Tyroler Landſturm" III 322.
Desfontaines, Komponiſt III 169.
Desmith III 277.
„Despair" III 326f.
Deutſch, Otto Erich III 2.
Deutſche Zeitung, Wien III 188.
„Deutſchland, Deutſchland über alles" III 326.
Devismes, Direktor der Großen Oper, Paris III 169.
Dibdelli, Antonio III 283.
Dichtler, Prop., Ten. I 261. 271; II 16. 35. 39. 46. 60. 74. 80. 87. 167. 194. 242. 347; III 105.
Dies, Albert Chriſtoph, Maler III 12f. 26f. 30. 41. 52. 74f. 84. 94. 97. 137. 146. 215. 218. 221. 239f. 249. 256. 272. 276. 352.

Dietrichſtein, Fürſt II 160. 161.
— Moriz, Graf von III 115. 257.
Dittenhofer, Joſeph, Komponiſt III 26.
Dietl, Joſ., Waldh. und Violon. I 261. II 372; III 106. 208.
— Joſ., Org. II 61.
Diſtler, Johann Georg, Violiniſt, II 101 u. Anm. 3
— Eliſabeth und Franziska, Anm. 3 und 139.
Dittersdorf, Karl Ditters von I 82. 115. 140. 141. 172. 280; II 22. 134. 135. 137. 256; III 116. 363.
Diwaldt, Franz, Schauſpiel-Dir. II 11. 12. 167.
Döbling, Vorort von Wien III 275.
Draghetti III 88.
Draghi, „Penelope" III 95. 109.
Dragonetti, Domenico, Kontrabaſſiſt III 152.
Dresdner Opernhaus III 363.
Drobney, Ignaz, Fagottiſt II 373.
Drouet, Louis III 67.
Dryden III 211.
Duchanteau, Sängerin II 163.
Dumareſt III 193.
Duny II 121. 256.
Dupius, Dr., Organiſt III 12. 93.
Durant, Ant. Aloys, Tenoriſt und Lautenmacher I 207.
Durante, Francesco III 391.
Durazzo, Joh. Jakob, Graf I 93.
Duſchek, Joſepho, Sängerin II 163 u. Anm. 17.
Duſſek, Joh. Ladislaus und ſeine Frau geb. Corri III 9. 21. 88.
— Veronika III 9.
Duvernoy, Frédéric III 216.
Dworzack III 21.

Eberardi, Tereſa II 119.
Eberl, Anton II 144; III 177.
Ebersbach, Kupferſtecher I 111.
Ebert, Egon III 324. 337.
Eberwein, J. F. II 227.
Ebner, Wolfgang I 34.
d'Echeny, Graf, ſp. Rom. II 164.
„Echo" III 213.
Eck, Friedr., Violiniſt II 135.
Eckardt, Joh. Gottfr. II 308.
Eckhart III 177.
Eckel, Freimaurer III 291.
Eckhardt, Ant. Waldh. II 15.
— II 308.
Eder, Joſ., Muſikverleger II 155; III 52. 103.
Ehlers, Sänger III 250.
Ehrenbürgerrecht III 223.
Eichner, Ernſt II 256.
Einert, Prokonſul III 306.
„Eipeldauer" III 113. 130. 144. 161. 163. 171. 278.
Eiſenſtadt I 200ff. 201f. 231. 232. 242; II 50. 82; III 104. 107. 113. 119. 133. 149f. 152. 155. 157f. 162f. 165. 167. 173. 181. 185. 187ff. 191. 202. 204f. 218f. 229ff. 233f. 246. 251ff. 261. 264. 281. 283f. 286. 300. 310. 335. 339f. 347. 349ff. 354. 358.
Eleonore Margarethe, verw. Kaiſerin I 58 Anm. 42.
Eliſabeth Chriſtine, verw. Kaiſerin I 58 Anm. 42.
Eliſabeth, Prinzeſſin von Bayern III 326.
Eßler, Familie I 268f. 269. 270; II 383; III 74. 105. 186. 204. 219f. 223. 246. 276f. 293. 335. 342. 353. 384ff.
Enderlin, Wilhelm Gottfried I 344.
Engel, Graf, Biſchof v. Belgrad I 78.
Erard, Demoiſelle III 168.
— Frères III 175. 249.
Erdödy, Maria Thereſe I 232; II 192.
— Ladislaus, Graf in Preßburg II 18. 23. 53. 102. 159 Anm. 3.
— Joh. Nepomuk, Graf II 53. 88.
— Joſ., Graf II 159; III 119. 147. 214. 310—314.
Erggelet, Joſefa, Freiin von II 182f.
Ernſt, Michael, Violiniſt II 375.
Erzbiſchöfliches Gewährsbuch III 72.
Eſſer, Carl Michael, Ritter von, Violiniſt II 140.
Eſterházy und Eſterházy I 76. 93. 126. 199. 204f. 205. 207. 208. 212. 213f.

221. 222. 223. 226f. 232. 241f. 249; 113f. 5ff. 13. 16. 24. 45. 46. 50ff. 52f. 60. 61ff. 71ff. 78f. 79. 98. 113. 160. 161. 163. 167. 192. 198. 214. 240. 241. 242; III 4. 27. 30. 35. 36. 61. 69. 73. 78. 94. 104f. 105f. 106. 108f. 111. 119. 123. 126. 138. 149f. 152. 155. 164. 166. 170. 174. 188. 200ff. 213. 215f. 224. 226. 229. 232. 240. 241. 243. 251. 252. 257. 258. 259. 261. 264. 267. 273f. 279. 281. 283. 284f. 289. 308. 315. 316. 346. 347.
Eybler, Jos. I 249. Anm. 14 252; II 148; III 74. III 125. 133. 135. 180. 278.

Fabris, I 82.
Faernham, Ausflug nach III 79.
Familien-Fideikomißbibliothek, k. u. k. III 278f.
Fasch, Joh. Friedrich I 192f. 344; III 226. 228. 338.
Fauner, Barytonspieler I 251. 256; II 344.
Favart, Théâtre- III 169.
— Mdme. III 368.
Favorite, alte und neue, ehemal. kaiserl. Lustschlösser I 80 Anm. 2.
Fayard, Violasp. II 138.
Federici, Vincenzo III 85.
Feldlen, Magnus, Barytonvers. I 251.
Ferandini, Kapellmstr. II 119.
Ferant, Barytonsp. I 251.
Ferdinand, Kaiser von Österreich III 323f.
— IV. König von Neapel II 222. 245. 246. 248.
Ferlendis, Oboist III 86.
Fernkorn, Bildhauer III 276.
Ferrarese, Adrianna, Sängerin II 123. 124.
Ferrari, Domenico I 82.
Fe, Anton II 256.
Festerbusch, Ignaz, kais. Hof- und Kammermusikus I 64f.
Fecco I 348.
Fischer, Joh. Christian, Oboevirtuose II 143; III 84.
Fischer, Ludwig, Bassist II 122. 139; III 75. 77f. 134.
— Frl., Sängerin III 258.
— Bildhauer III 260. 262.
— John, Abraham, Dr., Violinvirtuose II 135. 139. 148. 201.
Fitzbarris, Lord III 164f.
Flamm, Antonie, Altistin I 119; III 125. 135. 141. 222. 250.
Florio, Mr. III 87.
Folchino, Graf III 255.
Fonteski, Violinist II 175.
Forchtenstein III 186.
Forezzani III 24.
Forkel, Joh. Nikolaus III 188.
Forster, William II 33. 172. 177. 216. 225.
Förster, Christoph I 281. 348.
Franchi, Luigi, ital. Opernsänger II 93.
Franciscello I 85.
Francisconi II 290.
Frank, Dr. Josef III 128.
— Peter, Hofrat III 128.
Frankenberg, Gräfin I 113.
„Frankf. Konversationsblatt" III 215.
„Frankfurter Staats-Ristretto", Zeitung, Bericht über „Harmonica celestina" III 61.
Frankh, Joh. Mathias, Schulrektor I 21f.
Frankl, Ludwig August III 280.
Frankl, Probst Philipp, Kaplan III 285.
— L. A. III 285.
Franz, Karl, Waldh. I 261. 251. 267f. II 16. 54. 222. 358.
— Erzh. v. Österr., nachm. Kaiser I 184; II 183; III 60f. 125. 234. 261. 323.
— II. v. Österreich III 351.
— Joseph I., Kaiser von Österreich III 325.
— Joh. Bapt. III 217.
Fränzl, Vater und Sohn, Violinisten II 135. 256.
— Ignaz II 290.
Fraser, Mr. III 28. 383.
Fredenheim, v., Präsident d. königl. schwed. Musikakademie III 133.

Freimaurer II 207; III 115. 222. 290. 291.
— Gesänge für III 323.
Freundl, Joh. Jakob, Universitäts-Kupferstecher I 111. 206. 207.
Freyhold, Flötist II 201.
Friberth, Karl, Tenorist I 89. 115. 214. 227. 237. 270; II 16. 37. 39. 47. 60. 68. 74. 122. 189 Anm. 3. 201. 362 Anm. 2. 347; III 122.
— Marie Magdalena, Sängerin I 119. 271; II 16. 39. 46. 60. 68. 74. 351.
Friebert, Joseph, erzbischöflicher Kapellmeister III 102.
Friedberg, Hofrat II 217; III 102.
Friedel, Joh. II 117. 127.
— Seb. Ludw., Violonspieler I 252.
Friedelberg III 112.
Friederike Charlotte Ulrike, Tochter König Friedrich Wilhelms III. von Preußen III 39. 94.
Friedländer, Max III 357. 360. 368.
Friedrich Wilhelm, König v. Preußen II 224; III 39. 75. 91.
Fries, Graf und Gräfin II 163; III 33. 126. 140. 148f. 160. 180. 206f. 236. 246f. 310.
— Bankier III 18. 36. 63. 235.
Fritsch I 348.
Froberger, Joh. Jakob I 61.
Fröhlich, Anna Maria I 15.
— Mathias III 278.
— Philipp I 15.
— Therese III 152.
Frühwald, Sänger III 278.
Fuchs, Joh. Nepomuk II 31. 373.
— Joh. Georg II 375; III 104. 185. 202. 218. 220. 230. 232. 259.
— Peter, Violinist II 15. 17.
— Karoline, Gräfin I 173.
„Führer durch den Konzertsaal" III 301. 307. 345. 354.
Fürsterzbischof von Salzburg III 201.
Fuger III 143.
Fuhrmann, Barbara, Prinzipalin II 127.
Fund New Musical III 8. 11. 18. 88.
Fürnberg, Karl Joseph Edler von I 180. 181f. 184f.
Fux, Barbara I 227. 237. 271; II 37. 39. 47. 60.
— Sänger II 122.
— Joh. Jos. I 50. 56. 58 Anm. 42. 68. 176f. 208.

Gaal, Georg von, Dichter und Gelehrter III 107.
Gabrieli, Francesca und Catterina, Sängerinen I 89. 115.
Gänsbacher, Johann, Sänger III 255.
Galieni, Sänger I 82.
Gall, Dr. III 280.
Galliari (richtiger Gagliari) Ballettmeister II 8 u. Anm. 8.
Gallini, Sir John, Opernunternehmer in London II 178; III 15. 18. 20. 21. 32. 35. 91. 311.
Gallizin II 159.
Galuppi, Baldassare I 281. 283. 348; II 124. 256; III 391.
Gardiner, William, aus Leicester III 234.
„Gartenlaube" Die III 266.
Gasparini, Francesco I 344.
Gaßmann, Florian, kaiserl. Hofkapellmeister I 38. 56. 80. 87; II 111. 119. 124. 134. 186; III 120.
— Therese II 219; III 120. 121. 124f. 128. 141f. 171. 174. 177. 185.
Gathy III 169.
Gatteaux III 183f. 215.
Gawet, Großhändler III 142.
Gayl III 69.
„Gazette musicale", Paris III 282.
Gazzaniga, Giuseppe II 119. 124. 131. 256.
Gebel, Georg I 281. 344. 348; II 256.
Gegenbauer, Adam I 46. 63.
Gehring, Flötist II 135. 159.
Gellert, Christian Fürchtegott II 360; III 247. 337.
Gemeinde Wien III 259.
Geminiani, Francesco III 391.
Gemmingen, Gräfin II 164.
— Baron v. II 256.
Genaste, O., Theaterdirektor und Prinzipal einer Schauspielertruppe II 126. 127.

„Gentleman's Magazine", The III 235.
Gentsch, Cellist I 115.
Genuesi, Domenico, Sopranist I 57. 58.
Genzinger, Peter Leopold Edler von II 22. 151. 231 f. 233; III 241.
— Marianne Edle von II 28. 29. 35 f. 213. 231 ff. 247. 248; III 13. 26 f. 29 f. 33. 36. 39. 42. 43 f. 46. 47. 51. 58. 63. 70. 292.
Georg III., König von England III 341.
— IV., König von England III 89.
St. George II 290.
St. Georges, Chevalier, Soloviolinist II 175.
Georgi, Violinist II 120.
Gerardi (auch Gerhardi) Christine, Sängerin III 127 f. 128. 130 ff. 142. 170 f.
Gerber, Ernst Ludwig III 69. 214 f.
Gerdes, Pariser Verleger III 215.
Gerstenberger I 348.
Gerücht von H.s Tod III 235.
„Geschichte des Konzertwesens in Wien" III 257.
Gesellschaft bildender Künstler III 65.
Gesellschaft der Musikfreunde III 101. 114. 118. 131. 248. 258. 281. 285. 286. 319.
Gesellschaft der Verdienste zu Amsterdam III 182 f.
Gesellschaft in Petersburg, Philharmonische III 269 ff. 271.
Ghelen, Joh. Peter Edler von I 110. 126 u. Anm. 11.
— Leopold von I 93.
Gherardi, Pietro, Sänger II 16. 80.
Ghisani, Sänger II 124.
Giardini, Geiger III 55 f.
Gieseke, Schauspieler und Theaterdichter II 12.
Gilford, Lady, geb. Gräfin Thun, Sängerin II 159.
Giordani, Tommaso II 290.
Giorgi-Banti siehe Banti.
del Giorgio, Abbé II 150.
Giornovichj (Jarnovih) Giov. Mane, Violinvirtuose II 141. 150; III 10. 17.
Girzik, Buffosänger und Tänzer II 53. 88.
Giuliani, Mlle., Mitgl. d. Oper II 242.
Glee-Club III 8.
Glees III 336.
Gleim, Johann Wilhelm Ludwig II 360; III 337.
Glöggl, Franz Xaver, Domkapellmeister zu Linz III 150. 248.
— F., dessen Sohn III 248.
Gluck, Christoph Willibald, Ritter von I 85. 87. 88. 90. 115. 175. 280. 281. 283; II 31. 119. 121. 162. 184. 186. 256. 360; III 116. 127. 342 ff. 369.
Godesberg III 60.
Goes, Mme. de II 161. 163.
Goeschen-Ausgabe III 155.
Goethe, Joh. Wolfg. v. II 96 Anm. 17. 360. 362 Anm. 2; III 116. 180. 200. 239. 261. 311. 328. 337 ff. 346. 360. 373.
Goldoni, Carlo II 30.
Gossec, François Joseph II 121. 175. 256. 290; III 244.
„Gott gib unsern Waffen Siege . . ." III 323.
Graaf, Fr. Hartmann I 281; II 134. 256.
Graef, F. H. III 84.
Gräfe I 348.
Gräffer, Rudolph, Buchhändler I 110; II 154. 207. 360.
Grassalkovics de Gydrak, Anton, Graf II 18. 52. 159. 244; III 106.
Grassi (auch Grassy), Bildhauer III 153. 154. 195. 207. 239. 256.
Graß & Barth, Verleger in Breslau III 190. 210.
Graun, Karl Heinrich I 281. 344. 348; II 135. 256; III 370.
Gravina I 344.
Grazer Schauspielhaus III 117.
Greiner v., Franz, Hofrat II 24. 151. 188. 207; III 63. 291.
Grell III 277.
„Grenzbote" III 109. 346.
Grétry, André Erneste Modeste II 121; III 365.

Griesbacher, Anton und Raimund, Klarinett. II 15.
— Jakob, Fag. II 135.
Grieſinger, Georg Auguſt III 74. 90f. 105. 135f. 136—140. 146ff. 149. 153f. 156. 159. 161f. 165ff. 170. 172—177. 179ff. 189ff. 196ff. 205ff. 210f. 214. 216. 218ff. 222f. 226. 233f. 236ff. 240ff. 244. 246f. 249. 254. 256. 274. 276f. 293. 336f. 352ff. 384ff.
Grießler, Melchior, Baſſiſt I 227. 237; II 74.
— Eliſe, Altiſtin II 375.
— Joſepha II 375; III 105. 121.
Grillparzer, Franz III 57. 324f.
Griſi, Attilio, Violiniſt II 372.
Gromann, Oboiſt III 160.
Grove's Dictionary III 83. 319. 355.
Gruber, Ferd., Tanzkomp. I 103.
Grundermann, Gräfin II 160 u. Anm. 5.
Grundmann, Joh., Baſſiſtus I 231 u. Anm. 25; II 5. 94; III 121.
Gruner I 348; II 308.
Gſur, Baſſiſt II 136.
Guadagni, Gaetano, Contraaltiſt I 88.
Guardaſoni, Tenor II 120.
Guarducci, Kaſtrat I 115.
Guarnier, Franz, Violiniſt I 227.
Gubitz, F. W., Textdichter III 103.
Günther, Sänger II 122.
— & Böhme, Verleger, Hamburg III 323.
Guglielmi, Pietro II 121. 124. 161; III 194.
Guldner, Dr. von, Leibarzt in Eſterházy III 285.
Gumpendorf, Überſiedlung i. d. Haus in III 119. 192.
Gumpendorfer Pfarre III 276.
Gutenbrunn, Maler III 140. 153ff;
Gyrowetz, Adalbert I 281; II 176. III 4. 45.

Habdberger, Paul III 72.
Hadden, J. Cuthbert III 137. 330.
Hadow, W. H. III 319.
Händel, Georg Friedrich I 344; II 31. 134. 136. 161; III 8. 25f. 28. 46. 90. 100. 127. 211f. 219. 223. 294. 315. 355ff. 361. 365. 370.
Haenſel, Peter, Konzertmeiſter III 67.
Häring II 151. 229. 238.
Härtel, Gottfried III 136. 162. 241. 389.
— I 348.
Haeßler III 50.
Häßler, Jakob, berühmter Organiſt I 61.
Haddik, Graf und Gräfin II 164.
Hagedorn, Friedrich von II 360.
Hagenauer, Joh. Baptiſt von II 187.
Hainburg, Stadt in Nieder-Öſterreich I 1. 18f.
„Halleluja, Das große" III 336.
„Halleluja der Schöpfung" III 356.
Haller, Dr. Karl, Peters Hausarzt III 286.
Halleweil I 76.
Hamberger, Joh. Nepomuk, kaiſerl. Beamter II 244; III 64.
Hambergerſches Haus auf d. Seilerſtätte III 191.
„Hamburger Wöchentliche Nachrichten" III 94.
Hamilton, Zeichner III 55. 81.
Hamilton, Lady Emma III 163ff. 335.
Hammer, Joſefa, Alt. III 105. 121. 173f.
Hammer-Purgſtall, Orientaliſt III 131.
Hamon, Prinzipal einer franz. Operntruppe II 121.
Hampton Court III 75.
Handbuch, fürſtlich Eſterházy'ſches III 349ff.
Haneiſen, Verleger in Frankfurt a. M. III 69.
Hanover Square rooms III 8. 17. 44. 87. 306.
„Hans Jörgel" III 325.
Hanſlick, Eduard III 126. 256f. 260.
Harmonica celestina, neu erfundenes Inſtrument III 61.
Harmoniemuſik II 112; III 308.

Harrach, Leonhard, Graf, Flöte II 160; III 98ff.
— gräfl. Familie I 6; III 97. 100. 126. 127. 129.
Harrer, Gottlob I 329. 344. 348; II 256.
Harrington, Oboist III 17. 45. 47. 233. 327.
Harrison, Mr. und Mrs. III 16.
Hartig, Graf II 164.
Haschka, Lorenz Leopold, Textdichter des Kaiserliedes III 115f. 322f. 326.
— Simon, Kopist I 109. 232.
Hase, Hermann von III 136f. 149. 247.
Haslinger, Tobias, Verleger III 258.
Hasse, Adolf I 80. 83. 87. 281. 348; II 119. 124. 134. 256; III 320.
Hatzfeld, Hortense, Graf und Gräfin II 160. 162. 163. 164.
Hauber III 36.
Haugwitz, Sophie, Gräfin II 160. 162.
Hausbacher, J. III 255.
Hauschka, Vincenz I 252.
Haydn, Michael III 77. 108f. 133. 134. 188f. 201f. 221. 251f. 252. 314.
— Johann, Tenorist i. Esterhás, Josephs Bruder III 105. 121. 174. 189. 220. 240f.
Haydn und die Frauen III 51ff. 292ff.
Haydns Gattin Anna III 33. 51. 62. 72. 157. 162. 239. 241.
Haydns Tod III 276. 277f.

Haydn Joseph, Werke und deren Aufführungen:

Abramo ed Isacco, Oper II 71.
Acide, Oper I 233. 237.
Alexandro il Grande, Oper II 169.
„L'anima del Filosofo", Oper III 339ff.
Ariadne auf Naxos, Kantate II 232. 237; III 18. 26. 49. 165.
Arien für die Giorgi Banti II 138.
— für Antonia Flamm 1798 I 120; III 135. 246.
Armida, Oper II 20. 54. 82. 199. 355f. III 111. 118.
Asmodeus, Oper II 12.
Calypso abbandonata, Oper II 126.
Canterina, Oper II 37. 349.
Canzonettas, 12 englische III 326f.
Capriccio in C II 32.
Cassationen I 258ff. 317.
„Chor, kriegerischer", Aufl. III 104.
Concertante, Aufl. III 47f. 49.
Concertante für 4 Soloinstrumente und Orchester, 1792, Aufl. III 308.
„Content" (Canzonetta) III 327.
„Dämmerung, An die" Lied III 328.
„Danklied zu Gott" III 338.
„Deutschlands Klage" Kantate. I 267; II 20. 196. 356.
Dido, Oper II 10.
„Distratto II", Oper (siehe auch: „Zerstreute, Der") III 249.
Divertimenti I 112. 193.
— 12 für Baryton und Baß I 254.
— für verschd. Instrumente I 258. 318 bis 326; II 286ff; III 308.
Divertimento, Neues, Aufl. III 49.
„Dottore, Il", Oper I 231.
Duette III 248.
Duos s. Streicher I 347f.
„Erwählung eines Kapellmeisters", Kantate III 104. 339f.
„Fantasia" III 313.
Fedelta premiata, Oper II 167. 353; III 111.
Feuersbrunst, Oper II 12; III 69.
„Fidelity" (Canzonetta) III 326f.
„Gebote, Zehn" III 223. 328.
Gelegenheits-Kantate I 367.
Genofevens 4. Teil, Oper II 10. 80.
„Gott erhalte" III 115—118. 120. 147. 204. 234. 261. 265. 272. 313. 318—325. 323. 396.
„Gottes Ratschluß hat genommen . ." III 323.
Göß, Oper II 12.
Hamlet, Oper II 11.
„Gegenmenuett" III 313.
Hornkonzert I 230.
Incontro improvviso, Oper II 72. 74. 350f.
Infedelta delusa, Oper II 60ff. 350.
„Irrt, Wo", Lied III 328.

Isola disabitata, Oper I 162; II 19. 99. 353; III 197. 214.
Italian catch III 22.
„Jahreszeiten" Die III 140. 147. 159. 162. 166. Uraufführung 170. 171. 176ff. 178. 180. 189ff. 197f. 200. 203. 209. 212. 245. 253. 263. 271f. 291. 295. 307. 339. 347. 351. 355ff.
Kaiserhymne III 116. 120.
„Kaiserquartett" III 310. 313f.
Kammerduette III 114. 162. 336.
Kanons III 133. 223. 232. 248. 250. 255. 317. 328f.
Kantate für Fürst Esterhazy I 243f.
Kantaten für Sopran Solo II 196. 357.
Kirchenstücke, kleinere I 362f; II 334f; III 149.
Klavierkonzerte I 112; II 205.
Klaviersonaten II 172. 308ff.
Klavierstücke, kleinere II 323.
Konzerte: Klavierkonzerte II 205. 301. 321f. Violinkonzerte II 301. Violoncellkonzerte II 104. 301.
Konzerte für Blasinstrumente: Flöte II 302. Waldhorn II 302. Trompete II 302, III 114.
Krebskanon, Dreistimmiger, Aufs. III 28.
Laurette (La vera constanza) Oper II 89.
Lear, Oper II 11.
Lieder II 187. 206. 360ff; III 114. 152. 172. 182. 196. 207. 234ff. 245f. 249f.
„Mädchen und die Rose", Das, Lied III 328.
Marchesa Nepola, Singspiel I 231.
Märsche I 326; III 204f. 308.
„Mehlsandmesse" III 132.
„memoria, La", Kanzonetta III 326.
„Mermaid's song", Kanzonetta III 326.
Messen:
Erste F-Dur I 66. 123f. 356f. Es-Dur I 356. kleine B-Dur I 356. Verlorene I 361. Nicolaimesse II 59. kleine Orgelmesse II 86. Mariazellermesse II 133; III 321. II 327ff. B-Dur III 111. Paukenmesse III 112. Nelsonmesse III 132f. Theresienmesse III 148. 176. „Schöpfungsmesse" B-Dur III 181. 190. 352f. „Harmoniemesse" III 196. 201. 203. 274. 353. Herausgabe bei Br. & H. III 197. „Kleine Orgelmesse" III 197. 200f. 206. 242f. Mariazellermesse III 346. 349. Heiligmesse III 348f. 362. Paukenmesse III 112. 121. 349f. 362. Nelsonmesse III 132. 350f. Theresienmesse III 351f.
Mondo della luna, Oper II 80. 352; III 214.
Notturni I 316.
Opern III 196. 246. 340ff.
Orlando Paladino, Oper II 20. 193f. 354; III 111.
Ouverture zu Solomons Windsor Castle III 88.
Orfeo e Euridice, Oper III 22. 246. 341ff.
„Overture, New Grand" III 45. 47. 48. 49.
„Pastorale", Kanzonetta III 326.
„Pearcing eyes", Kanzonetta III 327.
Pescatrici, Le, Oper II 46. 350.
Philemon u. Baucis II 10. 63. 65; III 214.
Quartett I 328.
Quartette für Gesang III 149. 182. 207. 210. 227. 256.
— für Streicher, Erste 18 I 185. 332f; weitere II 33. 67f. 288ff.
— III 31. 77. 119. 147. 149. 180. 197. 206. 223. 234. 245. 246ff. 256. 269. 307f.
Quintett I 141; III 77. 149. 180. 314.
„Quintenquartett" III 312f.
„Reiterquartett" III 312f.
„ritorno di Tobia, Il", Aufs. III 272.
„Ritter Roland", Aufs. III 62.
„Sailors song", Kanzonetta III 326f.
Salve regina I 363; III 223. 233. 246.
Scherzandi I 186. 318f.
„Schöpfung", Die III 125ff. 126. 128. 129ff. 131. 132. 141ff. 147. 150. 155f. 160ff. 165ff. 168. 169f.

173f. 177f. 180. 182ff. 186ff. 192. 197. 199. 200. 203. 209. 212. 223. 226. 230. 231. 245. 254. 256f. 257f. 258. 259. 264. 267. 269ff. 274. 276. 283. 291. 295. 307. 345. 347. 351ff. 355ff. 388. 395.
„Schwanengeſang" III 246f.
Sganarelle, II 1 231.
„She never told her love", Kanzonetta III 327.
Sonata New (Trio), Auff. III 49.
Speziale, Lo, Oper II 39. 349. 356.
„spirits song, The", Kanzonetta III 327.
Stabat mater II 65; III 219.
„Storm The", Geſangsquartett, Auff. III 46f. 48.
„Sturm", Der III 46ff. 100. 143. 339.
Sinfonien, Erſte I 193. Sechs Sinf. 194. weitere 257. 275f. 282ff.; II 33. 255ff. Abſchiedsſinf. I 129; II 56f. La chasse II 1 229. 262; II 29. Le midi 63. Maria Thereſia 190. 195; III 305ff. 20f. 26. 47. 48. 49. 50. 62f. 72. 73. 77. 78. 86f. 88. 89. 95. 96. 101. 102. 112. 113. 125. 134. 135. 148f. 159. 160. 162. 164. 170f. 176. 205. 327.
„Sympathy", Kanzonetta III 327.

Tanzmuſik:
Erſte Menuette I 103f. 327. 12 Menuette ſamt Trios II 153. 6 Allemandes II 153. 307. 12 Menuette und 12 deutſche Tänze III 65. 308.
Tedeum I 242. 243; III 163. 354.
Teufel, Der neue krumme, Oper I 146. 152.
Tobias Heimkehr I 119. 367; II 68f. 84. 86. 338ff. Neukomm III 272.
„Trauer- und Hoffnungsgeſang", Kaiſerlied III 323.
Trios I 186. 318. 344; II 235. 317ff. III 307. 316. 317.
La vedova I 231.
Vera Costanza II 77. 87. 352; III 196.
Violinſonaten I 262.
„O tuneful voice", Lied III 327.
„voice o harmony, Thy" „Arbelanon III 328.
Volkshymne (Divin Hymn), ſiehe: Gott erhalte.
„Wanderer, The", Kanzonetta III 327.
„Weg zum Heil, zur Wahrheit, Auf dem" III 307.
„What art expresses", Kanzonetta III 327.
„Wilhelm Meiſters Lehrjahren, Aus" Lied III 328.
Worte, Sieben II 161. 214ff. 341ff; III 49. 102. 120. 124f. 141. 143. 151f. 166. 172. 174ff. 192. 221. 234. 250. 274. 321. 355. 364.
Zerſtreute, Der II 12. 73. 76.

Haydn-Zentenarfeier (1909) III 259.
Hayes, Dr., Dirigent III 25f. 93.
Haymarket-Theatre III 46. 57. 79.
Hayward III 24f.
Hedel, Martin I 334.
Heger, Joh. Georg, Violiniſt I 227.
Heinichen I 348.
Heinrich, Prinz v. Pr. II 180.
Heinrich, Thereſe, kaiſerl. Kammerſängerin I 88. 115.
Heißenſtein, Mlle. de II 162.
Hell, Maximilian, Abt II 186.
Hellmann, Max, Virtuoſe I 90.
Hellmann und Koberwein II 11.
Henneberg, Joh. Bapt., Kapellmſtr. II 117.
Henſel, Fanny III 313.
Herring, v., Bankier III 257.
Herſchau, Graf, Rektor der Univerſität III 257.
Herſchel II 256; III 58.
Hertel, Johann Wilhelm II 256.
Heß, von, Mme., II 160.
Hiller, Johann Adam I 281; II 121. 216. 256. 360; III 368.
Hilverding v. Weven, Franz, kaiſerl. Hofballettmſtr. I 86 u. Anm. 12; II 118.
Himmel, Friedrich Heinrich III 205f.
Hinterberger, Joh. I 227.
Hirſch, Zacharias II 15. 16.
Hodges, Mrs. III 41.

Hoffmann, Ant., Violiniſt II 135.
— Jakob, Univerſitäts-Kupferſtecher, Wien I 111. 206. 207.
— Joh., Cell. II 135.
— Joſ., Violiniſt II 372.
— von Fallersleben III 326.
Hoffmeiſter, Franz Anton, Muſikverleger I 281; II 155 u. Anm. 6. 199. 284. 360; III 20. 190.
Hofhaimer, Paul I 61.
Hofmann, J. B., Baſſiſt II 122. 123. 129. 136.
— Leopold, Domkapellmeiſter I 44; II 189 u. Anm. 3. 256. 289. 362 u. Anm. 2.
— Anton, I 280.
— Johann Franz, k. k. Kriegszahlmeiſter III 112.
Hofmuſikkapelle in Wien I 55ff.
Hofſtätter, Abbé III 217.
Hohenholz, Dr. Franz, Edler von, Haydns Hausarzt III 273. 278. 386.
Hohenlinden, Schlacht bei III 170.
Hohenwarth, Erzbiſchof von III 346.
Holle, Verleger I 334.
Hollerieder, Joh., Waldh., Violin. II 373.
Holly, Franz Andreas II 121.
Holmes, Kontrabaſſiſt III 47.
Holtei, Carl von III 324f.
Hölty, Ludwig Chriſtoph Heinrich II 360.
Holzbauer, Ignaz I 35. 83. 86. 102. 281. 344; II 256.
Holzhauſer, Thereſe, kaiſerl. Hofſängerin I 41f. 57.
Homilius I 348.
Horaz III 222. 290.
Hörl, Joſeph Georg, Bürgermeiſter III 217. 225.
Hörmann, Joh., Waldh. II 372.
Houdière, Auguſte, Sängerin I 261.
Howe, Lord III 6.
Hoyos, Gräfin II 163.
Hubaczek, Brüder, Waldh. I 115.
Huber, Joſ., Volksſchauſpieler I 99.
— Karl, Violiniſt I 85. 102; II 185.
— I 102; II 256.
Huberty, Muſikverleger I 10; II 155.
— Kupferſtecher I 111.
Hueſſnagel, Franz, Gambiſt I 47.
Hüller, Sigismund, Sänger III 125. 141. 174.
Hummel, Joh. (Vater des Joh. Nep.) II 117.
— Joh. Nep. III 8. 49. 229–233. 251. 259.
— Verleger I 282; II 172; III 69.
Hundsturmer Linie III 277. 281f. 387.
Hunter, John, Chirurg II 197; III 53.
— Mrs. Anne, ſeine Frau III 53f. 201. 326.
Hurka, Friedrich Franz II 361.
Hurlebuſch, Konrad Friedrich I 348.
Huszár, Paul, Sänger I 208.
Hütteldorf, Vorort von Wien III 275.
Hyrtl, Jakob, Oboiſt I 203; III 105. 204.
— Joſeph I 203.

Iffland, Auguſt Wilhelm III 261 bis 266.
Imbault, frz. Muſikverleger I 282. 334.
Innsbrucker Schauſpielhaus III 117.
„Institut national des sciences et arts" (Institut de France) III 193f. 205. 224. 267.
Irrwoch (Ihrwach) III 221.
Jacobi, Johann Georg II 360.
Jacoby, k. pr. Reſident in Wien II 223.
Jacquin, Franziska von II 160.
— Nicias Joſ. von, Botaniker II 151. 186. 187.
Jäger, Eleonore, Sängerin I 237.
Jahn, Otto II 37.
— Hoftraiteur III 118. 125. 160.
„Jakobs Traum" III 84f.
Janiewicz (auch Yaniewicz), Felix, Geiger II 141; III 10. 45. 49.
Janiowich, Dirigent III 87.
Janitſch, Ant., Violiniſt I 344; II 135. 137.
Janſen III 84.
Janſon, Charles, Celliſt II 135.
Janſon, Mlle III 91.

Jarcke, Staatsrat, Prof. d. Berliner Univ. III 324.
Jarnowich siehe Giornovichi.
Jaquet, Karl I 109; II 122.
Jendl, Schauspieler III 230.
Jenichen I 348.
Jermoli, Guglielmo, Sänger, und Anna, Sängerin II 16. 80. 120. 121. 167.
Jerningham, General II 246.
Jersey III 89.
Johann St., böhmisches Dorf III 186.
John, H., Kupferstecher III 155.
Jomelli, Nicolo I 80. 87. 90. 280. 281. 344; II 250; III 391.
Jones, John, Organist III 57.
Joseph II., Erzherzog, nachm. Kaiser von Österreich I 81. 82; II 111. 112. 113 Anm. 5. 132. 149. 183ff. 184. 186. 204. 207; III 4, 106. 115. 132. 290.
Josefstädter Theater III 324.
Journal des Luxus und der Moden, Weimar III 76. 370.
Journal général de la Littérature de France III 136.
Jugenhouß, Joh., Hofrat und Leibmedikus II 187.
Jung III 24.
Jungmann, Michael, Schädelraub III 280.

Kaska, Johann, Nepomuk III 133.
Kämpfer, J., Kontrabaß-Virtuose II 137.
Kanne, Friedrich August III 234.
Karajan, Th. v. III 13. 30. 58. 63f.
Karl, Erzherzog von Österreich III 178.
Karl XIII., König von Spanien II 181.
Karl Theodor, Kurfürst III 12.
Kärntnertor-Theater I 91ff. 134. 375ff; II 77. 117f; III 112. 146. 162.
Károly, Gräfin II 160.
Katalog der Werke Haydns III 69. 234. 246.
Kauer, Ferd. II 116. 153.
Kaunitz, Fürst II 160. 163; III 15.
Kayser, Joh. Fr. III 67.
Kees, Franz Bernhard, Ritter von I 91 Anm. 16; II 24. 149. 150. II 160. 248; III 33. 42. 63.
Keesbacher III 163. 329.
Keglevich, Graf II 118.
Keith, Chevalier II 162.
— Robert, Sir II 81.
Keller, Georg Jg., Violinist I 47.
— Joh. Peter, hofbefreiter Perückenmacher I 195ff.
Kelly, Michael, Tenorist II 22. 113. 123. 162. 201f; III 17. 25. 56.
Kerl, Joh. Kaspar I 61.
Kerner III 277.
Kerzelli II 290.
Kettner, Jos., Schausp. II 12.
Khevenhüller, Joh. Jos., Fürst II 118. 164.
Khym, Karl, nachm. kaiserl. Rat II 22.
Kings Theatre III 8. 16. 20. 39. 85.
Kinninger, Vincenz Georg III 153. 155.
Kinsky, Fürst und Fürstin II 158; III 126. 131.
Kirchhoff und Frau I 100.
Kirmayr II 289.
Kirnberger, Johann Philipp I 348; II 256. 360; III 337.
Kirzinger, Komp. II 143.
Kitsee, Sommerpalais des Fürsten Esterhazy II 55.
Klappentrompete, Konzert für III 308.
Klein, Magnus, Abt II 40.
Kleinknecht II 256.
Klopstock, Friedrich Gottlieb, „Morgengesang am Schöpfungsfeste" III 356.
Knecht, Justin Heinrich, Organist III 210.
Knerr, Vincenz, Altist I 66.
Kniebandt, Hans Paulus I 207. 208.
Knight, Mrs. III 133. 165. 336.
Knoblauch, Joh., Waldh. I 227.
Knoblich, Cornelius, Musikdirektor III 151.
Koch, Prinzipal einer Schauspielertruppe II 11.
— Fr. siehe Kuhal.

Körner, Theodor II 361.
Kohary, Joh., Graf II 118.
Kohaut v. I 344; II 135.
Kohl, H. III 154f.
Kölbl, Erfinder des Klappenhorns III 114.
Kollonicz, Graf und Gräfin I 75ff. 113; II 160.
Kollowrath, Gräfin II 160.
Konzert- und Ballsäle in Wien I 91. Anm. 17. 105 Anm. 53; II 136 Anm. 4. 137. 154.
Kopfer, Joh. Mich. und Joh. Georg, Oboisten I 227.
— III 220. 369.
„Korrespondenz der teutschen philharmonischen Gesellschaft für das Jahr 1792, Musikalische" III 60. 69.
Koschwitz, Jos., Violinist II 375.
Kospoth II 290.
Kotzebue, August III 196.
Koželuch, Leopold II 111. 134. 147. 151. 155. 212 256. 309. 360; III 18. 65. 135. 331f.
Kraft, Anton I 251. 252; II 15. 16. 17. 104ff. 199. 301.
Kral, Sänger II 122.
Kramer, Dirigent II 159.
Kranz, Johann Friedrich, Schüler Haydns III 196. 199.
Kraus, Joh. Paul, Buchhdlr. I 110.
Krause I 329. 344.
Krebs, Johann Ludwig I 348; II 256. 360.
Kreibich, Franz, Musikdirektor II 25. 111.
Kreibig, Ant., Oboist I 214.
Kretzschmar, Hermann III 301. 307. 315. 354.
Kreutzer, Rodolphe III 235. 258.
Kreutznern, Franciska Liebe Edle v. II 187. 302. 303.
— Anton Liebe Edler v. II 196f.
Kruchten, Hermann Jos., Buchhändl. I 110. 112.
Kuefstein, Graf II 160; III 122f. 160.
Krumpholz, Joh. Baptist II 16. 17. 101f.
Krumpholz, Wenzel, Orchestermitglied, und seine Frau II 102 Anm. 4. 229; III 18. 49.
Küffel, Ignaz II 15. 135. 142. 301.
Kuffner, Christian III 180.
Kügelgen, Karl III 113.
Kuhač, Franz (recte Koch) III 319f.
Kuhnau, Johann II 309.
Kühnel, Anton, Kontrabassist I 227.
„Kultur", Die III 179.
Kumpf, Hubert, Direktor der Operntruppe II 53. 88. 127. 168. 204.
„Künstlerorden" III 290.
Kunz II 256.
Kunze in Weimar III 199.
Kunzen, Friedrich Ludwig Aemilius III 52. 365. 367.
Kurakin, Fürst III 271.
Kurz, Familie I 99. 148. 149. 150ff. II 120.
— Joh. Joseph Felix, Schauspieler I 98. 100. 101. 143ff. 173; II 120.
Kurzbeck (auch Kurzböck) Joseph, Edler von, und seine Tochter I 110. 112. 360; III 215. 257. 266f. 275. 316. 387.
Kurzweil, II 53.

Lachnith, Ludwig Wenzel II 256.
Ladies subscription concert III 16.
Laibacher Philharmonische Gesellschaft III 163. 329.
Lamberg, Gräfin I 113; II 46.
Lambertini, Giacomo, Sänger II 16. 47.
Lamotte, Violinvirtuose I 82.
Landesregierung III 281.
Landtafel, Die III 100.
Lang, Schauspieler III 237f.
Lange, Aloysia II 122. 123. 124. 128. 138.
— Anna II 122.
— Jos., Schauspieler II 122.
Lanner, Witwe III 215.
Lannes, Marschall III 275.
Lapis, Santo I 281.
La Perte du Theil III 133.
La Roche, Schauspieler II 116 u. Anm. 4.

Laſchi, Luigia II 123. 124. 139. 210.
— Sänger II 120.
Laſſer, Schauſpieler II 11 12.
Laurent, Dlle., Sängerin II 126.
Lauſch, Klara, Violinſpielerin II 141.
— Laurent, Antiquar und Muſikalienhdlr. II 155. 171.
— Klara, Geigerin II 141.
Lauſcher, Sängerin III 230.
Lazzari, Anton, Prinzipal einer Schau- und Singſpieltruppe II 131.
Lazzarini, Sänger III 45.
Leberecht, Karl III 269.
Le Bon, Theatermaler I 231.
Le Breton, Joachim III 194.
Le Brun, Ludw. Aug. II 135. 142. 143.
Le Claire, Flötiſt I 115. 190.
Le Duc, Muſikalienhdlr. I 282. 333; II 176. 256; III 69.
Leeder, W. II 256.
Leeds, Duc of (Sheriff) III 37.
Le Gros II 174.
Legat le jeune III 184.
Lehmann, L. A., Verleger III 136. 139.
Leinhaas, Joh., Schauſpieler I 25.
Leipziger Muſik. Zeitung III 98. 146.
Lendway, N. Gabr., Waldh. II 15; III 167.
Leobner Präliminarfrieden III 118.
— Schauſpielhaus III 117.
Leopold II., Kaiſer von Öſterreich III 115.
— II. von Toskana III 127.
Leopold-Orden-Ritterkreuz III 269f.
Leopoldſtädter Theater III 120. 166. 174. 274.
Le Petit, Sänger II 126.
Leſſel, Franz, und ſein Vater III 134f. 203.
Leſſing, Gotthold Ephraim II 354; III 337.
Leutgeb, Andreas Ludwig, Bürgermeiſter I 76.
— Waldh. I 115.
Levêbre (?) III 174.
Levi, Sarah III 226.
Leviathan III 231.
Lexikon der Tonkünſtler, Biographiſches III 69. Neues ♦ III 214f.
Lichnowsky, Fürſt und Fürſtin II 160. 164; III 64. 73. 96. 126.
Lichtſcheindl III 121.
Lidl, Andreas, Barytonſpieler I 251; II 16. 18.
— Joh. Jakob, Kupferſtecher I 109. 111.
Lichtenſtein, Karl Auguſt, Opernkomponiſt III 776f.
Liechtenſtein, Marie Joſephine Hermenegild II 198; III 106.
— Chriſtine, Fürſtin II 153.
— Aloiſ, Fürſt II 158. 162.
— Charles II 164.
— Moriz III 106. 126. 129. 251.
— Eleonore III 127. 129.
Liechtenſtein'ſches Palais, II 160.
„Lied der Völker", Das III 334.
Lindberg, Celliſt III 44.
Lindley III 355. 357.
Lindiſche Familie I 207. 208. 209. 226 u. Anm. 23.
Linley Thomas, engl. Komponiſt III 9.
Lipp, Franz Ignaz, erzh. Kammerdiener I 238.
Lippe, Familie II 163.
Lippert, Sänger II 129.
„Lira Organizata" III 304.
Liſzt, Franz III 258.
„Lithographie, Neueſte" III 283.
Litolff, Henry Charles I 334.
Lobkowitz, Fürſt II 158. 160. 161; III 64. 71. 126f. 143. 149. 174f. 189f. 190. 206. 310. 313f.
Locatelli, Pietro I 281; II 256.
Lolli, Antonio, Violinvirtuoſe I 82. 90. 140; II 290.
London, Ernſt Gideon, Freih. v. II 198 u. Anm. 5.
Londoner Philharmoniſche Geſellſchaft III 277.
Londoner Reiſe, zweite III 70. 73. 93f.
Longermann, Medizinalrat III 242.
Longman & Broderip II 33. 172. 213. III 91. 139. 175.
Lopreſti, Rocco, Baron I 93.

Lord-Mayor III 37.
Lorenz, Chriſtine Friederike I 96.
Lorenz, Dr. III 107.
Lorenzetti II 256.
Löſchenkohl, Hieronymus, Verleger II 156. 360.
— Johann, Kupferſtecher III 277.
Lotti, Sänger II 124.
Louis, Ferdinand, Prinz III 266.
Lubomirska, Fürſtin III 67.
Luegmayer, fürſtl. Eſterh. Hausmeiſter III 110.
Luſavec, Schloß und Dorf I 191.

Madrigale III 336.
Madrigal Society III 8.
Magazin de musique II 228.
„Magyar hirmondo" III 156f.
Magiſtratstaxamt von Wien III 264.
Maiſch, Ludwig, Kunſthändler III 279.
Mahaut, Anton I 281.
Majeroni, Pietro, Sänger II 16. 241.
Majo, Francesco de I 87.
Makovecz, Joh., Waldh. II 373.
Malder, van, Violiniſt I 115.
Maldere, van II 256.
Malherbe, Dr. Charles III 135. 169. 353.
Mälzel, Johann Nepomuk III 178. 304.
Mancini, Giov. Battiſta, Singmeiſter I 80; II 111. 245.
Mandini, Paolo, Sänger II 16. 200.
— Steffano, Sänger II 123. 163. 201.
Manfredini II 290.
Manker, Ignaz, Violoncelliſt III 105.
Mann, F. Th. III 372.
— Joh. Chriſtoph I 280.
Mannersdorf, Marktflecken I 172ff.
Mannheimer Sinfoniker III 309f.
Manſfeld, J. E., Kupferſtecher II 182 u. Anm. 2.
Mansion House III 39.
Manzoletti, Sänger II 163.
Manzuoli, Giovanni, Sopraniſt I 88. 115.
Mara, Gertrude Eliſabeth, Sängerin II 137f; III 9. 16. 17. 39. 48. 49f. 50. 56f. 87.
Mara, Joh. Baptiſt, Cell., Gemahl der Sängerin Mara II 137. 247; III 87.
Marat III 244.
Marchand, Heinrich, Violiniſt II 135. 141.
Marchesi, Luigi II 128.
Marchiſio, Abbé II 161. 162.
Marconi, Sängerin II 123; III 272f. 278.
„Mare clausum" III 339.
St. Margaretherkirche III 56.
Maria Amalia I 80.
— Eliſabeth I 80; II 52. 62. 79.
— Anna I 76. 81. 83; II 52. 62. 78.
— Chriſtine I 81; II 52.
Maria Carolina von Neapel III 163.
Maria Feodorowna II 161f. 185f; III 159.
Mariahilfer Linie III 244. 385.
Maria Thereſia I 69. 70. 80f. 82f. 173; II 53. 61ff. 78f. 79 Anm. 2. 110; III 4. 105.
Maria Thereſe, neapol. Prinzeſſin, ſpätere Gemahlin des Kaiſers Franz I. I 203; II 77. 245. 246. III 148. 178. 257. 351.
Marinelli, Karl Edler v. II 116 u. Anm. 3.
Marſchall, Graf III 126. 130.
Markl, Lorenz, Tromp. II 373.
Marteau, Franz Xaver, Cell. II 15. 18. 54. 68. 135. 301. 372.
Martin, Philipp Jakob, Konzertunternehmer II 148. 149 Anm. 5. 152.
Martin, Vincenzo (auch Martini) II 124. 125. 140; III 9.
Martinelli, Philippo, Sänger II 241.
Martinez, Marianne I 126. 165; II 24. 134. 151.
— Nicolò de, Zeremonienmſtr. I 165.
Martini, Komponiſt III 86.
Martino I 281. 344.
Marullo I 348.
Maſchek, Vinc. II 256.
Maſet, Miniſter III 388.
Matoniſchek, Fagottiſt III 125.
Matthietli I 348.

Maurer, Berliner Verleger III 103.
— Maler III 262.
Maximilian, Kurfürſt III 12f. 60.
Mayer, Karl II 116.
— Schauſp. II 11; III 220.
May'lath Mlle. de II 163.
Medaille, goldene III 182ff. 205f. 215f. 265. 267. 277. 279. 388.
Medaille der Société académique des enfans d'Apollon III 254f. 265. 267. 277. 279. 388.
Medaille von der Petersburger Muſikaliſchen Geſellſchaft III 267. 269ff. 277. 279. 388.
Mederitſch, Johann, genannt Gallus I 101.
Mehlgrube, Gaſthaus zur III 257.
Méhul, Étienne Nicolas II 244.
Meif (Möif) geiſtliches Stift I 179.
Melo, Tereſe, Sängerin II 16. 241.
Mencik III 179. 216.
Mendelsſohn, Felix III 313.
Menel, Celliſt III 47. 49.
Ménestrel III 240.
Menninger und Frau, Schauſp. II 116.
Menzel, Franz, Violiniſt II 372.
Merichelli, Madame, Sängerin III 86.
„Merkur" Der III 137.
„Merkur, Neuer teutſcher" III 127. 129.
Merrick III 93.
Meſtring, Nicolo, Violiniſt II 15. 18. 53. 149.
Metaſtaſio, Pietro, Abbate I 116. 126; II 99. 186. 192; III 327. 380.
Metternich, Fürſt III 324.
Meyer, Führer einer Schauſpielertruppe II 11.
Meyer, Anatom III 285.
— Salzburger Verlag III 329.
Michael, Ernſt, Violiniſt III 105.
Michl, Johann, Fagottiſt III 105.
Milchmeyer, Philipp Jacob I 137.
Milder, Anna, Sängerin III 155f. 245.
Militärkapellen, öſterreichiſche III 322.
Millico, Kaſtrat II 120.
Milton III 355.
Mitteilungen der Wiener Anthropologiſchen Geſellſchaft III 280f.
Möglich III 277.
Mohrenheim, I 348.
Molinelli, Sängerin II 123.
Moll, Prinzipal einer Schauſpielertruppe II 121. 126.
Möller, Dr. Heinrich III 334.
Molton, Sigr. III 70.
Mombelli, Domenico II 135.
— Sänger II 124; III 96. 101.
Monat, Peter Conrad, Buchhändler I 110.
Monatsblatt des Alterthumsvereins III 221.
Monatsſchrift für Theater und Muſik III 169.
Mondonville, Jean Joſeph III 321.
Monſigny, Pierre Alexandre II 121; III 361.
Monteriſe, Muſ., Sopraniſt I 57.
Monticelli, Ang., Sopraniſt I 57.
Monzani, Flötiſt III 92. 339.
Moroth, Anton III 126.
Morotti, Vincenzo, Sänger II 16. 194.
Morreau, Marſchall III 173. 213ff. 316.
Morella, Sänger II 124.
Morelli, Bartholom., Sänger II 16; III 86.
— Sängerin II 136.
Morghen III 194.
Morichelli, Sängerin II 123.
Morning Advertiser III 47.
— Chronicle III 14. 16. 46.
— Herald III 50. 55.
Morzin, gräfl. Familie I 190ff. 192. 193. 194.
Moſcheles, Ignaz III 57. 277. 313.
Moſel, Ignaz Edler von III 129. 256. 397.
Moſelle I 344.
Mozart, Leopold I 281. 344; II 141. 210f. 211. 256.
— Wolfgang Amadeus I 239; II 22. 124. 125. 134. 135. 139. 140. 145f. 147. 148. 150. 151. 153. 161. 162. 183. 185. 193. 207. 209ff. 210. 211f. 212 Anm. 7. 238. 246. 250f; III 19. 33. 44. 61. 64f. 87. 119. 136. 139. 155. 174. 235. 238. 255ff.

278. 284. 295. 301. 306. 321. 332. 345. 351. 372. 398.
Mozart, Wolfgang, Sohn III 237f. 242.
Mozarteum in Salzburg III 293.
Mraw, Franz, Violinist II 15. 18. 54.
Müller, August Eberhard III 365f.
— A., Kupferstecher I 111.
— J. H., Hofschauspieler II 122. 126.
— Silvère II 290.
— Wenzel I 331; II 116.
Müllner, Josepha II 143. 163.
Münchner Theater-Journal III 291.
Mussat, August Gottlieb I 56. 58. Anm. 42.
— Joh., Violinist I 47.
Museum der Stadt Wien III 259. 276.
Musical Directory for the year 1794 III 76.
Musical Graduates Society III 28. 60.
Musical Times III 57. 77. 80. 83. 234.
Musigny, Mad., Harfenistin III 44.
„Musik" Die III 261.
Musikbuch aus Österreich III 216.
„Musikzeitung, Stuttgart, Neue" III 152.
„Musik-Zeitung, Rhein." III 215.
Muzzarelli, Mr. III 177.
Mysliveczek, Joseph I 281; II 71. 256. 290.

Nadermann, Musikverleger II 33. 172. 176.
Nadler, Familie III 187.
Nanetti (Pevet), Kammermädchen der Grafen Appony II 23. 240.
Nannerl, Haydns Köchin III 276. 385ff.
Napier, William, Verleger III 54f. 329ff.
Napoleon III 111. 118. 144. 163. 169. 178. 241. 243ff. 274f.
Naselini, Sebastiano, Opernkomponist III 171.
National School of Music III 85.
Nationalenzyklopädie, Österreichische III 107.
Nationalkirche in Wien, Italienische III 354.
Naumann, Johann Gottlieb II 256; III 94. 205. 207f. 254.
Nedh, Anton, erster Organist der Domkapelle I 46f.
Nedham III 84.
Neese, Christian Gottlob II 256. 360.
Negri, Christine geb. Moreschi II 93.
— Sänger II 16. 194; III 36. 44.
Nelson, Admiral III 132f. 163ff. 165. 351.
Nencini, Santi, Bassist II 16.
— Sängerin II 124.
Nepire III 91.
Nerudo, J. B. Georg I 281. 344.
Neubauer, Franz II 290.
Neuber, Friederike Karoline I 100.
Neugaß, Isidor, Maler III 251.
Neukomm, Sigmund III 134. 156. 197. 203. 221f. 236f. 256. 263f. 272. 274. 292. 299. 353.
Neumann, Karl Ferdinand (vergl. Scherzer) II 115.
Neuwirth, kaiserl. Beamter II 22. 154.
Nichelmann, Christoph I 348; II 256.
Nidl, Matth., Waldh. II 372. III 125.
Nicolai, Georg David, Kupferstecher I 111.
— Otto III 104.
Nicolesi, Mme., Sängerin II 138.
Nicolé, Friedrich III 286.
Nield, Tenor III 17. 45f.
Nietzsche, Friedrich III 67.
Nigst, Franz, Cell. I 227.
Nisle, Joh., Waldhornist und Komponist I 120; II 31; III 266. 268.
Nobility Concerts II 178.
Noblemen and Gentlemen Catch-Club III 8.
Noel, Virtuose auf dem Psalterium I 90.
Nohl, Ludwig III 115. 203. 218f. 255.
Nottebohm, Gustav III 67.
Nouseul II 122. 126.
Noverre, Jean Georges, Hofballettmstr. I 86; II 51. 118. 121. 130. 131. 153.
Nowotny, Franz, Org. I 261; II 61.
— Joh., Org. I 227. 261.

Oell, Rektor in Plan (Böhmen) III 186f.
Oldenburg III 120.
Oettingen-Wallerstein, Fürst II 241.
Ofen III 174f.
Offenbach, Jacques III 342.
Offertorium „Domine auxiliator" III 339.
Offida, Bernhard von, Kapuzinermönch III 111.
Ohms, Frau Hofrat von III 284.
Oliva, Jos., Waldh. u. Violinist II 15. 16.
Opera concerts III 8. 85ff. 86.
Oracle, The III 48. 76f. 83.
Ordonez, Karl I 280; II 135. 151. 152. 256. 290.
Orel, Alfred III 347.
Orgelkonzert III 222. 233.
„Orpheus Caledonius" III 330.
Orsini-Rosenberg, Franz Graf II 18.
Orsini, Gaetano I 57.
Oeller, Georg, Cell. I 280. 344; II 129; III 122.
Ott, A. W. III 55.
Otter, Jos., Violinist II 135; III 188.
Oxford III 24f. 25ff.

Paar, Graf II 162.
Pable III 122.
Pacchierotti, Gaspare II 359; III 18. 20.
Pacher, Aloisia Orch. II 129.
— Cellist I 101.
— Anton, Minist I 47.
Paer, Ferd. I 252; III 170.
Paganelli I 344.
Paisible II 135. 290.
Paisiello, Giovanni II 113. 119. 124. 136. 151. 290; III 18. 20. 195. 243. 254f.
Palffy, Therese, Gräfin II 160.
— Joh., Graf II 159.
— Jos., Graf II 164.
Palladini I 344.
Palm II 159.
Paletta, Matteo, Weltpriester und Hofcomponist I 50. 56.
Palsa, Joh., Waldhornist II 143.
Pamer, Michael, Tanzkomp. I 103.
Paneck, Johann, Kapellmeister II 53.
Pantheon-Theater III 8. 18. 35. 43.
Paoli, Gaetano de II 16.
Papendick, Aloisia II 135.
Paradies, Maria Theresia, Klavierspielerin II 135. 144.
Parhamer, Ignaz II 186.
Pariser Große Oper III 165. 168.
Pariser Konservatorium III 353.
Parke, Sängerin und Pianistin III 77f.
Parkhurst, Kaffeehaus III 60.
Parsons, Dr., Kapellmeister III 12. 93.
Pasquale, Giovanni di, Sänger II 374.
Pasker, Franz, Führer einer Schauspielertruppe II 11f. 12.
Passerowitz, Benediktinerpriester II 133.
Pauer, Franz, Violinist II 15. 16; III 105.
Pauersbach, Jos. Karl v. II 9.
Paul, russ. Großfürst II 183ff. 192f.
— Schauspielerin II 11.
St. Pauls-Kathedrale III 56f.
Payer, Jakob I 46.
Paur, Franz, Bassist I 208.
Perger, Comte I 92.
Perczival, Kaspar II 15; III 105.
Pepp, Christ. Ludwig II 12.
Peretti, Sänger III 363.
Pereira, Frau von III 265f.
Perez I 344; III 391.
Perger, Graf I 113.
Pergolesi, Giovanni Battista III 391.
Perotti, Sänger III 363.
Pertoja, Sig. Valentino III 66.
Peschke, Joh., Tromp. II 372.
Peter, Johann Nepomuk III 280f. 283ff. 286.
Peters, Musikverlag I 334.
Peters-Jahrbuch III 102. 251.
Petold I 348.
Peyer, Nanette III 63.
Pezzani, Sänger II 16.
Pfeiffer, Sänger III 278.

Philidor, François André II 121. 175.
Piccinelli, Maria II 123.
Piccini, Nicola II 46 Anm. 1. 68. 119. 124. 125; III 391.
Pichl, Wenzel I 252; II 13. 256. 290.
Pichler I 344.
— Hoffrüchtehändler III 96f.
Pierre, Kammerdiener des Fürſten Eſterhazy III 18.
Pilhofer, Barbara, Sopran. II 375; III 104. 133.
Pillaia, Sängerin I 82.
Pillwein, Benedikt III 198.
Pindar, Peter III 47.
Piovane, Sänger II 124.
Pischelberger, Kontrabaſſiſt II 120.
Pitt, engliſcher Miniſter III 6. 37. 38.
Plan, deutſche Stadt in Böhmen III 186f.
Plat, Oboiſt I 30.
„Pleasing Pain" III 326.
Pleyel, Ignaz I 281; II 148. 290; III 17. 32. 35. 42. 43f. 44f. 50. 84. 136. 165f. 168. 206. 246. 317. 326. 331f.
— Camille III 240.
Ployer, Salzburger Agent II 151. 210.
— Signora III 72.
Podbielski, C. W. II 308.
Poblecka, Sängerin II 128.
Poggi, Domenico II 120. 121.
Pohl, Zacharias, Oboiſt II 372.
— Carl Ferdinand III 52. 75. 77. 79f. 82. 84. 102. 108f. 121. 152. 170. 241. 289. 292. 317. 346. 355.
Pollini, Tenor II 120.
Pölt, Pianiſtin III 152. 277.
Polzelli, Antonio, Violiniſt II 89. 93; III 29. 292.
— Anton II 94f.
— Luigia, Sängerin II 89ff. 99; III 4. 6. 19. 33ff. 52. 65f. 58f. 70. 100. 157f. 162. 279. 292. 341.
— Pietro, jüngerer Sohn des Antonio II 96f.; III 19. 35. 66. 70. 71. 114. 203. 231.
Pontheimer, Heinr., Violiniſt I 47.
da Ponte, Abbate, Librettiſt II 129.
Poole, Miß, Sängerin III 45f. 92.
Porpora, Nicolò I 80. 90. 126. 167f. 329. 344.
Porſile, Giuſeppe I 56.
Porta, Nunziato II 6. 123.
Portsmouth III 79.
Poſchwa, Ant., Oboiſt II 15.
— Catharina, Sängerin II 80. 87.
Poſſin, kaiſerl. Kapellmeiſter III 356.
Poſtelli, Sänger II 122.
Poß, Celliſt I 192.
Prager Schauſpielhaus III 117.
Prandtner, Marie, Sopraniſtin II 16. 74.
Praun, Chriſtian, Baſſiſt I 57.
Prediери, Luca Antonio I 38. 56. 82. 83.
Prehauſer, Gottfried, Schauſpieler I 96. 97. 173; II 120.
Preindl, Joſ., Kapellmſtr. II 133; III 109.
Preßburg II 52ff. III 201. 245.
„Preßburger Zeitung" III 157.
„Preſſe", Neue freie III 260. 280.
Preſton, bei Hitchin III 83. 91.
Prinſter, Anton und Michael I 203. 247. 269; II 97; III 105. 189.
Privatinſtitut zur Unterſtützung kranker Handlungs-Commis III 251.
Prizzi, Aloyſius, Sänger II 16.
Procop, Wiener Bildhauer III 99.
Professional concerts II 178; III 7. 17. 32. 44f. 75f. 86.
Provinzialſtrafhaus, k. k. n. ö. III 280.
„Public advertiser" III 44.
Puchberg, Joh. Michael II 147. 213. 238f.; III 42.
Pudler, Philipp I 29f.
Puffendorf, Frau v. II 162.
Pugnani, Gaetano I 90. 115; II 256; III 191f.
Pugnetti, Sänger II 123.
Pulſini, Baron II 162.
Punto, Wenzel, Waldhorniſt III 161. 170f.
Purcell, Henry III 50.
Purbay, W. III 356.
Purghardt, Clara, Sopraniſtin II 374.
Puttini, Francesco II 88.
Puttler, Maria Anna, Sängerin II 80.

Quanz, Joh. Joachim I 137.

Raab, Ferdinand III 280.
Radezky-Marsch III 306.
Radichi, Sänger III 258.
Ramler, Karl Wilhelm III 337.
Ramm, Friedr., Oboist II 135. 143.
Raimondi, Anna, Sopranſängerin II 16.
Ranelagh-Garden III 55.
Raphael III 129.
Rasumowsky, Graf III 239.
Rathmayer, Matthias, Sänger III 127. 177. 372.
Raudnitz III 129.
Rautenſtrauch III 112.
Ranzzini, Venanzio, Kaſtrat III 80. 82.
Real-Zeitung, Muſikaliſche III 364.
Record, The Monthley Musical III 206. 240.
Redoutenſaal II 153; III 63. 65. 149. 170f. 176. 178. 192. 209. 221. 245. 254. 370.
Reich, Wiener Kaufmann III 189.
Reicha, Joſ., Celliſt II 135. 137. 215; III 239.
Reichardt, J. Fr. I 139; II 142. 221. 256. 305; III 52. 196. 238. 257. 265f. 272. 280.
Reichert I 348.
Reichs-Ober-Poſtamtszeitung, Kaiſerliche III 61.
Reiner, Franz, Waldh. I 261.
Reinhard, Joh. Georg I 49. 52.
Reinhard, Franz, Violiniſt I 47.
Reiſtab, Friedrich III 69.
Rev. Osborne Wright III 93.
Reſſel III 186.
Rettenſteiner, Wenigand, Pfarrer III 189.
Reutter, Georg (Vater), Organiſt I 37 Anm. 18.
— Georg Karl I 25. 37. 65. 344; II 132; III 109. 301.
— Therese, ſiehe Holzhauſer.
„Revue et Gazette musicale" La III 318.
Rey, Jean Baptiſte, Kapellmeiſter III 184.
Reynolds, engl. Maler III 40.
Rich, Sir Charles, Celliſt III 83.
Richault, Charles Simon, franz. Verleger I 282.
Richter und Frau, Schauſp. II 116.
— Pianiſt II 145.
— Franz Xaver I 329; II 256.
— Joſeph, Tenoriſt III 226.
Riegl II 147. 256.
Riemann, Hugo III 96.
Riepel, Joſ. I 348.
Rieter-Biedermann I 282.
Righini, Vincenzo II 135. 161.
Rigler, Franz II 308.
Ringelſchmidſches Haus III 114.
Ripamonti, Barbara, Sopr. II 16. 19. 87. 88. 99. 352.
Riſtori I 93.
Rochlitz, Friedrich III 113. 199f.
Rodet, Komponiſt III 169.
Rodler III 277.
Roding III 323.
Rychnowsky, Gruft III 320.
Roesler, Franz, Maler III 107. 152f.
Rohan-Guémené, Louis, Prinz von II 4. 49ff.
Rohrau, Marktflecken in Nieder-Öſterreich I 6; III 97. 146.
Rokitansky, Anatom III 281. 286.
Rolle, Joh. Heinr. I 281. 348.
Röllig, Johann Georg I 348. II 256.
Romagnoli III 135.
Romberg, Andreas, Geiger II 31; III 113f. 314.
— Bernhard, Celliſt III 113.
Römer, Ferdinand, kaiſerl. Hoforgelbauer I 60.
Rosenberg, Graf und Gräfin II 163. 164.
Rooſe, Betty, Schauſpielerin III 277. 280. 286.
Roſenbaum, J. C. I 245 Anm. 39; II 219 Anm. 12; III 119ff. 120f. 121. 123f. 125. 131ff. 142f. 143. 145f. 150. 152. 170f. 173f. 177f. 185. 192. 209. 220. 238. 241. 245. 254. 272. 276. 278. 280f. 283ff.
Roſenberg, Louis, Graf und Gräfin II 162. 163. 164.

Rosetti, Antonio, Violinist I 190; II 15. 17. 104. 241. 256. 266. 290; III 18.
Roßbach, Christian II 117.
Rossi, Ludovico, Ballettmeister II 8. 168.
Rossi, Bassist II 16.
Rossini, Gioacchino III 315.
Roth, Verpflegs-Oberverwalter in Prag II 225. 345.
Rothe, Sängerpaar II 128. 129.
Rounds III 336.
Rousseau, Fr. III 216.
Rovedino, Sig., Sänger III 86. 88.
Roy II 256.
Rudolph, Violinspieler II 140.
Rügen, Insel III 208.
Rumbeck, Gräfin II 160.
Rumfeld, Anna (Rhumfeld), Sängerin III 104. 121. 133.
Rupp, Martin, Waldh. II 372.
— dessen Sohn III 251.
Rupprecht, Jos., Sänger II 122. 123. 129.
Rußland, Kaiser von III 207. 267.
— Kaiserinwitwe v. III 236f. 336.
Ruth, Anna, Schauspielerin I 96.
Rutini, Giov. Marco II 308.

Saal, Jgn., Bassist, und Frau II 122. 123. 128. 129; III 125. 127. 130f. 146. 160. 177. 250. 256.
— Therese, deren Tochter III 128. 142f. 146. 160. 173f. 177. 196. 220. 250. 256. 280. 372.
Saalfeld, C. III 261.
Sacchini, Antonio Maria Gaspare III 160. 396.
Sacco, Schauspielerin II 122.
Sachs, Hans III 298.
Sachsen-Hildburghausen, Jos. Friedrich, Prinz I 114ff. 172.
Sadler Wells (auch Sadlers Wells) III 79.
Saffran, Baronesse v. II 160.
Salieri, Antonio II 111. 113. 119. 124. 134. 173. 183. 245; III 61. 120. 122. 127. 148. 196. 239. 245. 257f. 260. 322. 397f.
Salm, Bischof I 76.
Salomon, Joh. Peter, Violinist II 178. 244. 247. 250f.; III 7. 11ff. 16. 28. 32. 36. 43ff. 46. 47ff. 50. 60. 74. 75. 76. 77ff. 86f. 88. 92. 140f. 305. 311. 314. 344. 355f.
Salzburger Zeitung, Neue III 115.
Sammartini, Giov. Battista I 275. 329. 344.
„Sammler" Der III 278.
Sandberger, Adolf III 102. 355.
Sarchi, Rechtsanwalt III 176.
Sardi, Giuseppe III 38f. 144 Anm. 21.
Sarti, Giuseppe II 124; III 57f.
Sartorini, Pietro, Sopranist II 138.
Sassaroli, Kastrat III 363.
Sassi, Barbara, Sängerin II 16. 226.
Sauer, Gräfin II 160.
— Ignaz, Kunsthändler III 278f.
Saurau, Graf II 207; III 115f. 118. 153. 291.
Scarlatti, Giuseppe I 80. 87. 281; II 119. 256.
— Domenico und Alessandro III 391.
Schaffroth, Christoph I 348; II 256.
Schanz, Wenzel, Klavier- und Orgelbauer I 354; II 29. 157f.
— Joh. II 158.
— Jos. II 158.
Schaum III 197.
Scheffstoß, Anna Maria, siehe Weigl.
Scheibe I 329. 348; II 256.
Scheidel, Harfenspielerin II 163.
Schridl, Cäsar, jugendl. Klavierisp. II 135. 145.
— Josef, Dirigent III 167.
Scheiger, J. J. III 180. 199.
Schenk, Joh., Dirigent II 158. 360; III 68. 69. 157.
Schering, Arnold III 356f.
Scherzer, Andreas, Appellationssekretär II 22.
— Franz II 115. 116. 127.
— Prinzipal einer Tr. II 127.
Schicht, Johann Gottfried II 70. 220.
Schieringer, Karl, Kontrabassist II 15. 16.
Schikaneder, Eman. II 117. 127. 158. 294; III 65. 103. 134. 238.

Schikanedertheater III 153.
Schiller, Friedrich II 361; III 180. 188. 328. 337. 369.
Schimpel, Philipp I 24.
Schindler, Katharina II 77. 120. 121.
— Anna II 120. 122.
— III 277.
Schinn III 188. 251 f.
Schlesinger, Violinist II 53.
Schletter, Theaterdichter II 12.
Schlöger, Mathäus II 111.
Schmalz, Mlle., Sängerin III 222.
Schmid, Dr. Anton III 318. 329.
— August III 115.
Schmidt, Ferd. I 40. 49.
— Heinrich III 261 ff.
— Matthias Andreas III 102. 131.
Schmidtbauer II 256.
Schmitt I 115.
Schneider, Georg Abraham II 237.
Schneller III 131.
Schnerich, Dr. A. III 111. 115. 258. 348 f. 364.
Schnoor, Hans III 367.
Schoberth, Johann I 348.
Schölcher III 83.
Schönauer III 128.
Schönborn, Graf und Gräfin II 163. 164.
Schönbrunn I 69 f. 82. 112. 184. 192; III 65. 244 f. 275.
Schönemann, Prinzipal einer Schauspielertruppe II 11.
Schönfeld, Gräfin II 160. 163.
— Graf III 136.
— Gottfr. Friedrich, Buchdrucker II 154. 360; III 257.
Schott, Mainz III 69. 334.
Schottenkirche in Wien III 278. 388.
Schrämbl, Verleger II 136.
Schreiber, Christian III 211 f.
Schröter, Andreas, Schauspieler I 95.
Schroeter, Mrs., Schwägerin der Corona Schr. III 52 f. 75. 103. 292. 307. 316. 378—384.
— Corona III 52.
— Johann Samuel, Pianist III 52 f.
Schubert, Franz III 3. 319. 327 f.
Schuch, Prinzipal einer Schauspielertruppe II 11.
Schull, Josepha, Sängerin III 231.
Schulz, C. III 196.
— J. A. Peter II 27. 360.
— Fl. I 85.
Schulze III 307.
Schumann, Robert III 351.
Schünemann, Georg III 11.
Schuppanzigh, Ignaz II 149; III 134.
Schuster, Jos. II 256; III 196.
Schütz, C., Kupferstecher I 109. 111. 178.
Schwanenberg, Franz Jos., II 153.
Schwarzenberg, Fürst II 158. 161; III 64. 126 f. 128 f. 131. 143. 146. 160 f. 170. 177 f. 370.
— Ernestine, Fürstin II 163.
— Lisette, Fürstin II 164.
— Pauline, Fürstin III 126.
Schwenda, Joh. Georg I 227.
Scolari, Dom., Oboe II 372.
„Scotch snap" III 334.
Sedlnitzky, Graf, Polizeidirektor III 284. 325.
Ségur, M. de III 168.
Sehling, Jos. Anton, Komp. I 192.
Seidl, J. F. III 324 ff.
Seldern III 339.
Seldon III 84.
Selliers, Jos. I 93.
Sergell III 194.
Servitenkloster III 246. 253.
Seyfried, Ign., Ritter von II 31. 236. III 153. 248. 323.
Seyler, Prinzipal einer Schauspielertruppe in Deutschland II 11.
Shakespeare, William III 83. 327. 393.
Shaw, Mr. III 41.
Sheldonian-(Universitäts-)Theater III 25 f.
Sheridan, Richard Brinsley III 195.
Shield, William III 40. 83. 93. 330.
Sichel, Walter III 164.
Sieber I 282. 333; II 33. 172. 176.
Siest, Mdme., Sopranistin III 259.
Sigl, Franz, Fl. I 227.
„Signale", Die III 122. 280.
Silverstolpe III 119. 131.
Silvester, Mr. III 37.
Simmering, Vorort von Wien III 275.

Simoni, Sänger III 49. 171. 256.
Simrock I 282; III 61. 114. 215.
„Sittengemälde von Wien, Neuestes" III 143.
Smith, Oboe I 99.
Smith, John Stafford III 93.
Société académique des enfans d'Apollon III 254f.
Society of Musicians of Great Britain III 8. 92.
Somis III 391.
Sonate, Die II 308f. 309.
Sonnenfels I 100; II 207.
Sonnleithner, Christoph II 256.
— Leopold Edler von II 37; III 128.
— Josef von III 139ff. 143.
Sorie-Platad, de III 216.
Sorti III 391.
Soulte III 244.
Souter, Sänger II 122.
Southampton III 83.
Spangler, Joh. Michael, Tenorist I 117. 118. 119. 122; II 68. 219.
Spazier, A. G. III 365.
Specht, Christian, Bassist II 16. 46. 60. 68. 74; III 105. 121. 133.
Specioli, Antonio, Sänger II 16. 194. 200.
— Sängerin II 123.
Sperger, Joh., Kontrabaßspieler II 54. 135. 145. 159. 256.
Sperontes III 320.
„Sperr-Relation" III 278.
Spielmann, Freiherr von II 151; III 128.
— Baronesse III 257.
Spohr, Louis II 229f.
Spork, Joh. Wenzel, Graf von I 93; II 118.
Springer, Vincenz III 21.
Stadion, Graf III 15.
Stadler, Maximilian II 188. 215. 360; III 150f. 248.
— Anton, Klarinettist II 142f.
— Joh. und Anton II 135. 159. 245.
— Waldh. I 86.
Städler, Carl, Theaterdirektor III 111.
Stadlmann, Daniel I 251.
Stainer, Andreas I 251.
Stamitz, Carl II 135. 137. 290.
— Franz, Waldh. I 261.
— Waldh. II 120.
— Anton, Violinkonzert II 141.
— Johann I 281.
— II 256.
Staps, Friedrich III 275. 276.
Starhemberg, Louis und Ottokar, Fürsten II 23. 163. 164; III 177.
Starzer, Josef I 85. 86. 101. 135. 175. 256; II 130. 134. 151.
— Katharina, Sopranistin I 115.
Steffan, Jos. Anton I 80; II 111. 188. 309. 360. 362 Anm.
Steibelt, Daniel III 128. 168.
Stein, Joh. Andreas II 157.
— Jos., Fag. II 372.
Steinmüller, Thadd., Waldh. I 264. 266f.; II 15.
St. Stephan III 243.
Stephani, G. I 348; III 112.
Stephanie, Schauspieler I 100.
St. Stephansdom in Wien I 28f. 31ff. 44ff. 48f. 52. 75ff.
Sterkel, J. F. H. II 256. 360.
Stevens, Mr. III 93.
Stierle, Wilhelmine II 122.
Stockhammer, Graf III 283.
Stocklach, Mdme. III 277.
Stoll, Anton, Chorregent III 157f. 202. 241. 256. 258.
Stone, Mr., Mrs. und Miß III 381.
Storace, Anna Selina, engl. Sängerin II 123. 124. 138f. 163. 201; III 9. 17f. 25. 56. 178.
— Stephan II 151; III 9. 56. 58.
Stork, Joh. Friedrich II 187.
Stormont, Lord II 151.
Strack, Kammerdiener des Kaisers Joseph II. II 25. 112.
Stranitzky, Joseph Anton Schauspieler I 93. 94f. 101.
Straton, Mr. A. III 137f. 157. 159. 162. 172. 182.
Strauß, Anton, Verleger III 258. 308.
— David Friedrich III 369.
— Johann (Vater) III 306.
Streicher, Joh. Andreas III 188. 237. 277. 387ff.

Streicher, Annette, geb. Stein, dessen Gattin III 188.
Strinasacchi, Regina, Violinvirtuosin II 140.
Stuart, Mr. III 137.
Sturm, Adamus Joh., Paukenschläger I 214. 227.
Suite, Die französische III 309.
Sulemy, Clement, französischer Husarenoffizier III 276. 388.
Sumerau, Freiherr von II 45f.
Summer, Georg, Klavierlehrer II 111. 183.
Süssig, Christoph, Violinist und Cellist II 372.
Süßmayer, Franz Xaver III 22. 112. 156.
Suwarow III 144.
Swieten van, Baron II 135. 147. 148. 160. 161. 217; III 64. 74. 115. 125. 140. 143. 146f. 151. 175f. 179f. 190f. 197f. 209. 212. 336. 356ff. 360. 363ff. 368.
Szamarini, Sängerin II 128.
Szent-Galy III 220. 284f.

Talleyrand III 282.
Tandler, Julius III 280f.
Taplow, Ausflug nach III 83.
Tappert, Wilhelm III 320ff. 365.
Tarnoli, Peter, Tenorist II 139.
Taronna, Graf II 164.
Tartini, Giuseppe I 344; III 391.
Taschenbuch (1803) Musikalisches III 363. 372.
Tattersall, Rev. William Dechair, Geistlicher III 92f.
Tauber, Clemens II 372.
— Marianne, Sängerin II 9. 16. 19.
Taubner, Anton, Fl. I 192.
Tavecchia, Anna Teresa, Sängerin II 16. 167.
Taxis, Fürst I 113.
Telemann, Georg Philipp III 321.
Tenducci, Giusto Ferdinando, Sänger I 88. 90.
Tepser, Leopold, Disumtist I 36.
Tesi-Tramonitani, Vittoria, Kammersängerin I 88. 115. 172.
Testament Haydns III 179. 274f.
Teubner & Schöchtner, Wien III 115.
Teyber, Anton II 134. 153.
— Franz II 117.
— Violinist I 85.
— Barbara II 68.
— Therese, Sängerin II 122. 123. 128. 136. 139. 201.
Thayer III 60. 67.
„Theater-Unternehmungsgesellschaft" III 108.
Théâtre des Arts III 183f. 186.
Théâtre des Troubadours III 169.
Thomasschule in Leipzig III 365f.
Thomson, George, Handelskammersekretär und Verleger III 137. 157. 159. 162. 172. 182. 196. 207. 226. 234f. 330ff.
— James III 363. 370. 372.
— William III 330.
Thonner, Joh. Georg, Bassist I 208.
Thun, Gräfin I 188f.; II 160. 163. 164.
Tibaldi, Sänger I 82; II 120.
Tielke, Sänger I 251.
Tiener, Jos., Sänger I 47.
Todi, Maria Franziska II 137f.
Toeschi, Joh., Violinist II 135. 256.
Tomaschek, Johann Wenzel III 238. 260.
Tomasini, Aloys (Luigi) und Familie, Viol. I 227. 252. 261. 263f. 382. II 15. 17. 68. 135. 185. 242; III 4. 104. 105. 119f. 120. 152. 186. 202. 213f.
Tomeoni, Mad. III 96. 101. 196.
Tonkünstler-Sozietät II 68. 84f. 86. 185; III 62f. 73. 95. 121ff. 135. 141. 155. 160. 167. 174. 192. 200. 245. 272f.
Torricella, Christoph, Kunst- und Kupferstecher I 282; II 133. 155 u. Anm. 5.
Toscana, Großherzog von III 200f.
Tost, Joh., Violinist II 171. 177.
— Joh., Großhandlungsteilhaber II 129. 229f.; III 63.
Totti, Andrea N., Bassist II 16. 87. 99.
— Giuseppe II 374.
Traeg, Joh., Musikverleger II 155. 360; III 53. 103. 214f. 257. 316.

Traetta, Tommaso I 80. 87; II 124. 134.
Trani, Joseph, Orchesterdirektor I 115; II 120.
Trattnern, Theresie Edle v. II 151. 169.
Trattnern, Joh. Thomas Edler von, I 110. 112; II 151. 153. 154. 187.
Trautmannsdorf, Fürst III 126. 257.
Trautwein I 334.
Travaglia, Pietro I 203; II 8. 9. 88. 99. 168; III 100.
Treitler, Sänger III 230.
Trever, Marie Elis., Sängerin II 374.
Trebensee, Jos., Theist II 135. 152. 159; III 125.
Trier, Graf III 389.
Triester Schauspielhaus III 117.
Tübingen III 200.
Türrschmidt, Waldhornist II 143.
Tuma, Francesco I 52. 58 Anm. 42. 280.

Ugarte, Joh. Wenzel II 118.
Uhde, Hermann III 266.
Ulrich, Sängerin II 128.
Ulbrich II 134.
Ullmann, Franziska, Sängerin II 375. — Ignaz III 280.
Ulm, Kapitulation bei III 244.
Umlauf, Ignaz II 111. 122.
Umstadt I 348.
Unger, Max III 261.
Ungricht, Vito, Sänger II 16. 87.
Universität, Festsaal der III 257. 258. 267.
Universitätsbibliothek III 116.
Urban II 162.
Ursulinerinnen-Kloster III 259.
Us, Johann Peter II 360.

Valdesturla, Constanza, Sängerin II 16. 20. 70. 126. 167. 194. 200. 222. 258.
Vanhal, Johann Baptist II 22. 102. 154. 256. 280. 309.
Varenne, Mad. de, Harfenspielerin II 137. 163.
Variation, Die III 313. 322.
Vasega, Reichsgraf II 186.
„Vaterland" Das III 126.
Vaudeville, Das III 169.
Vauxhall III 56.
Venier, Verleger I 333.
Venturini I 85.
Verjahrung, L. I. III 279.
Versteigerung des Nachlasses Hs III 278.
Vestris, Ballettmstr. II 130. 153.
Vezay, Marianne, Gräfin II 221.
Vierling, Joh. Gottfr. II 308.
Vigano, Solotänzer, und Frau III 120. 174.
Viganone, Sänger II 124.
Villar, Sekretär des „Institut de France" III 193.
Ville neuve, Aloisia, Sängerin II 124. u. Anm. 14.
Vincent, Präsident d. „Institut de France" III 193.
Vinci, Leonardo III 391.
Viotti, Giovanni Battista III 8. 77; 85. 87. 89.
Visitenkarte, Haydns musikalische III 247. 310. 314.
Vitali, Giovanni Battista de III 296.
Vivaldi, Antonio I 281.
Vogel III 152. 251.
Vogler, Georg Joseph, Abt III 196. 221.
Volkslieder, Sammlung schottischer III 137.

Wajer, Prinzipal einer Schauspielertruppe II 11. 121.
Wagenseil, Georg Christoph I 52. 56. 58 Anm. 42. 80. 90. 175. 344. 348; II 111. 134. 256. 309.
Wagner, A. III 333.
— Richard III 108. 289. 312.
Wagtendorp, Sekretär der Gesellschaft der Verdienste, Amsterdam III 182.
Wahr, Karl II 115.
Walcot, John III 47.
Waldstätten, Baronin v. II 160.
Wales, Prinz v. II 178; III 5. 16. 20. 39. 88f. 92.

Wallenstein, Gräfin II 140.
Walsegg, Graf II 215.
Walter, Anton II 157.
Walter III 196.
Walterskirchen, Freim v. II 160.
Walther, Sänger II 122.
Warlan, Georg, Klarinettist III 105.
Waverley, Grafschaft Surrey III 83.
Webb, Sänger III 25. 93.
Weber, Franz Anton II 168f. 203. 208; III 196. 221.
— Edmund v. II 31. 168. 203. 204.
— Fritz (Fridolin) v. II 168. 203.
— Carl Maria von III 103. 221.
Wegeler, Franz Gerhard III 60.
Weidinger, Anton, Hoftrompeter III 114. 159. 308.
Weigl, Anna Maria I 214. 227. 237. 295; II 16. 37. 120. 163.
— Jos., Cellist I 227. 264f.; II 15. 120. 135. 142. 151. 175. 185. 301.
— Jos., jun. I 262. 265. 266; II 169. 161. 242. 245; III 74. 142. 161. 176.
Weimar III 180. 199f. 229.
Weinmann, Karl, Sänger III 125. Dem. III 305.
Weinmüller, Carl, Sänger III 141. 171. 222. 258.
Weinzirl, Schloß und Ortschaft I 183f.
Weiskern, Friedrich Wilhelm, Schauspieler I 98.
Weiß, Franz, Cellist II 229.
— Alliftin II 120. 122.
Weiße, Christian Felix II 360; III 368.
Weißgram, Ignaz, Webermeister III 72.
Weißenwolf, Komtesse III 66.
Wendling, Johann Baptist, Flötist II 135.
Wendschuh, Ludwig III 347.
Werden, J. u. A. III 363.
Werner, Gregorius Josephus I 209ff. 305f.
Werner I 192.
West III 194.
Westminsterkirche III 56.
Westphal, J. C., Musikalienhändler III 68. 69.
Whytt, Verleger III 207. 332f.
Widerhofer, Franz Xaver, Organist I 121.
Wiedner I 348.
— k. k. priv. Theater III 62. 103. 134. 200. 209. 237f. 259. 261. 273.
Wieland, Christoph Martin III 127. 180. 188. 198ff.
Wien I 80; II 109ff. 186f.; III 223ff.
„Wiener Abendpost" III 115. 178.
Wiener allgemeines Krankenhaus III 128.
„Wiener Conversationsblatt" III 285.
„Wiener Fremdenblatt" III 156.
Wienerisches Diarium I 89. 126 Anm. 11.
Wiener Hoftheater I 83f.; II 77. 117ff. 134. 375ff.; III 120. 128. 143. 145f. 172. 209. 243. 257f. 261.
— Hofzeitung III 123.
— kaiserliche Porzellanfabrik III 153.
— klassische Schule III 372.
— Konservatorium, siehe Gesellschaft der Musikfreunde.
— Landesgericht III 278.
— Archiv III 157.
— Nationalbibliothek III 64. 72. 131. 226. 275. 319. 322. 327. 350f. 360.
— neues Fremdenblatt III 324.
— Neustadt III 112. 164.
— Stadtmagistrat III 216f.
— Theateralmanach III 65.
— Universität III 269. 285.
— Vorklassiker III 300.
— Zeitung III 74. 96. 120. 136. 150. 157. 209. 215. 218. 221. 251. 257. 278. 309f.
Wigand, Balthasar, Maler III 258.
Wight, Insel III 83.
Willmann, Marianne II 142; III 101.
— Max, Cellist II 54. 100. 135. 140. 142. 159.
— Magdalena II 128. 142.
— Musikalienhändler II 33. 172. 176.
Wills, Mrs. III 15.
Winchester, Ausflug nach III 83.
Windischgrätz, Leopoldine, Fürstin II 163.
— Mimi, Fürstin II 160.
— Furst III 161.

Windsor III 58. 99.
„Windsor Castle" III 311.
Winter, Peter II 148. 256; III 196. 213.
Wittmann, Andreas I 46. 47.
— Franciscus, Diskantist I 36.
— Sänger III 171.
„Witwen- und Waisen-Gesellschaft, Musikalische" III 135.
„Wochenblatt, Musikalisches" III 169. 320.
Woborzil, Violinist II 129.
Wohlleben, Stephan Edler von III 217. 225.
Wolf, Adam III 169.
— Ernst Wilhelm II 121. 280. 308.
Woodbine Cottage III 80.
Wranitzky, Ant., Viol. I 281; II 135. 148. 159.
— Paul III 121 ff. 155. 167. 190. 273.
Wrastil, P. Florian, Chormeister I 121.
Württemberg, Fr. Eugen, Herzog von II 183.
Würth III 235.
Wurmbrandt, Graf II 164.
Wurzbach, Dr. Konstantin Edler von Tannenberg III 40. 94. 189.

Yanicewicz siehe Janicewicz.
York, Herzog von III 39. 40. 88. 91. 330.
York-House Piccadilly III 88.
Yriate, Don Thomas de II 179.

Zagib, Karl, Musikdirektor I 203.
Zanner III 221.
Zannini, M. Anna, Sängerin II 87.
Zappa, Francesco, Cellist II 112.
Zecchielli, Marie II 16.
Zedlitz, Joseph Christian, Freiherr von III 325.
„Zeitung f. d. elegante Welt" III 256. 305.
„— für Gesangvereine und Liedertafeln" III 67.
„— Schlesische" III 115.
Zelter, Karl Friedrich II 221; III 226 ff. 338 f. 353. 360.
Ziani, Marc. Antonio, Hofkapellmeister I 50. 52.
Zichy, Fürst und Familie II 160. 163. 164.
— Graf I 76.
Ziegler, Jos. I 280. II 256.
Zierotin, Gräfin I 113.
Zillingsdorf III 120.
Zimmermann, Anton, Kapellmeister II 54. 280.
Zingarelli, Nicola III 318 f.
Zink, Benedikt Friedrich II 308.
Zinzendorf, Karl, Graf von II 22 u. Anm. 6; III 71. 95 f. 101 ff. 117. 143. 146. 148. 160. 164. 177.
Zistler, Jos., Violinist II 101 Anm. 3. 135.
Zivilhofer, Wenzel I 207. 208.
Zmeskall, Nicolaus v. Domanovecz; II 67; III 63. 104.
Zois, Freiin v. II 160. 162.
Zoppin II 256.
Zulehner, Karl, Verleger I 282.
Zwirzina, Waldhornist II 135.